大學叢書

和聲學

多種和聲法的詮釋與分析

康謳著

臺灣商務印書館 發行

和　聲　學

（多種和聲法的詮釋與分析）

目　錄

第一章　和聲學的體系

音樂是由音階、音程、和絃、變化音、曲調、和聲外音、轉調、對位、調式、音列、節奏、曲式、力度、拍子等十四種項目，分別或混合而構成的。這些項目雖然有古代、近代與現代等不同時期的區別，但它是各時代有關的音樂構成的要素。和聲學的應用，由於時代的不同，它的內容與法則，亦因而有所差異。玆爲明瞭和聲學整體的概況，特分別詮釋如後：

㈠和聲學的定義

音樂裏有兩個以上的曲調同時進行時，稱爲複音樂；反之主要的曲調只有一個，其他高低不同的音，僅僅是屬於陪襯性質的，則稱爲主音樂。複音樂的主要作曲技術是「對位法」，主音樂的主要作曲技術則是「和聲法」。

對位法（Counterpoint）意爲音對音，約在一千年前，一些熱心宗教音樂的人，爲了要使宗教儀式上所用的簡單樸素的曲調，更爲豐富化，就設法在原來的曲調上，加入一個新曲調，這個新曲調便是根據音對音的原則而產生的。經過了數百年後，才出現根據和絃而作曲的和聲法（Harmony）。事實上古代熱心宗教音樂學者所創用的配合曲調的對位法，同樣是依憑和聲的性能而進行的，所以近代和聲法，是通過了對位法的經驗，才走向發展之路的一種作曲技巧。

和聲學是研究和絃構成與和絃進行的學問，它的種種法則，對於作曲的應用，都有密切的關係。

和聲學的研究，有些人認爲只是有心成爲作曲家的專有學科，但

是如果我們冷靜的加以思考，當能明瞭，和聲理論的建立，常是在實際應用之後，決非先定一套憑空的理論，然後才按照這套理論而予以實行的。因此和聲學並不是專爲作曲家而撰寫的專書。所謂和聲學，實際上是觀察分析多數作曲家們實驗以後所得的，一套有系統的推論，這些推論的目的，是在說明有輝煌成就的作曲家們，怎樣寫作樂曲？和聲學並不是指導我們創作樂曲的方法，或限制我們要怎樣寫作樂曲，而是告訴我們過去的作曲家們寫作樂曲的經驗。

給本書的眞實性質，下了這種定義後，便產生許多重要的含義。最明確的是：和聲學是任何部門的音樂家們不能缺少的知識。無論是作曲家、演奏家、歌唱家、指揮家、音樂評論家、音樂教師或音樂學者，都非徹底了解和聲學不可。即使普通一個學習音樂的人，也必須研究這本和聲學，獲得了穩固的和聲知識，對他的確十分有用，因爲他可以將這些知識當做主要的根據，用來鑑定古今音樂的各種不同的體裁。

倘是一個具有作曲才華的人，自己以爲資賦充足，不必詳細研究過去的作曲家們的實驗成果，即能從事作曲，當是十分冒險的事，或許是徒勞無功，浪費精力，因爲他很可能會遭遇到失敗。天才橫溢者，倘能同時努力的把握技巧上或理論上的各種知識，即使與他的創作方法毫不相干，但是應該與他的創作活動是相輔相成的，一方面他在隨着一般慣例前進，但另一方面他却完全可以聽從自己個人的意向，努力表達自己獨特的風格。

和聲學的定義是：

和聲學是研究或分析名家樂曲作品的工具，凡是喜愛音樂或學習音樂的人，對它應該有深切的認識與修養。

和聲學的要點有三：

第一是和絃構成的原理研究，即研究垂直音結合的關係與方法的理論。

第二是適當和絃的互相連接法的探討。

第三是聲部進行的穩妥性與音響效果等的分析。

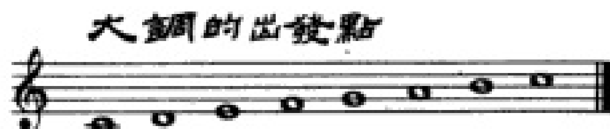
㈡和聲學的體系

和聲學的應用，由於時期的不同，大致可以分爲下述三種體系：

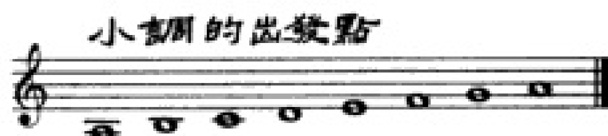
第一　傳統和聲學的體系　和聲學的普徧採用，是在十八與十九兩個世紀裏，在這兩個世紀期間，所用和聲資料，以及這些資料的用法，比較固定，變動很少。傳統和聲學的體系，是調性音樂，有「二元論」與「一元論」兩種體系。二元論認爲大小兩調是對立的，出發點根本不同。一元論則以大調爲唯一的基礎，小調不過是大調的變形。如：

二元論

例 1

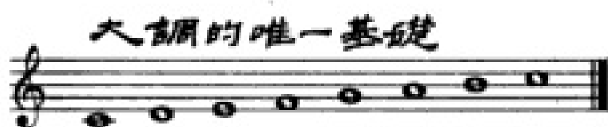


例 2



一元論

例 3

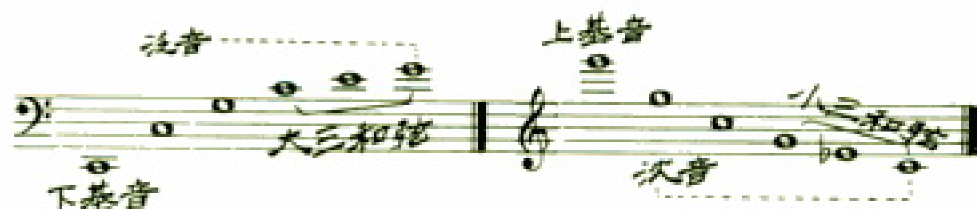


例 4



據說二元論是由「下基音（Tonic）」向上發生「泛音（Overtone）」，構成大三和絃，爲大調的基礎；但由「上基音（Phonic）」向下發生「沉音（Undertone）」，構成小三和絃，爲小調的基礎，所以大小兩調互相對立，不過這是一種尚未證實的假定。如：

例 5



一元論則說小調是由大調降低第三音與第六音而成。

二元論通行於德國，如黎曼（H. Riemann）、奧汀根（A. J. Öttingen）、豪特曼（M. Hauptmann）等，均主張此說；一元論則通行於英美，如浦勞特（E. Prout）、基松（C.H.Kitson）、與該丘斯（P. Goetschius）等則均主張此說。

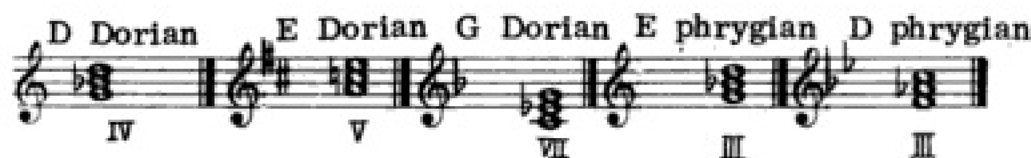
第二　調式和聲學的體系　和聲學的發展，由於創用了臨時升高半音的導音，因此將中古時期的各種調式，都演變成爲大音階與小音階兩類，調式風格便全部消失了。大小音階，雄踞樂壇，將近兩百多年，使其他調式，曾受冷落兩個世紀。但廿世紀的今天，藉着交通的發達，使音樂世界獲益極大，而再一次的接觸原始的、古老的、東方的音樂資源，音樂語言便有了相對的改變，由於趨向豐富音階的重建，而出現了歐洲調式的新的用法，並已復活而成爲現代音樂語言的一部分。歐洲調式的七種音階是：艾奧尼安（Ionian）、多里安（Dorian）、弗里吉安（Phrygian）、利地安（Lydian）、米索利地安（Mixolydian）、伊奧利安（Aeolian）、洛克里安（Locrian）。

歐洲的調式與中國的調式至爲相似，不過因爲民族性的不同，音樂語法畢竟相異。因此兩種調式和聲的處理方法，勢必有所區別。

調式和聲的體系，有中國調式和聲與歐洲調式和聲兩種體系。中國調式和聲，宜多用五聲組成的和絃，即多用非七聲音階和聲，少用變化半音，以保持撲朔迷離的風格，並表達中國民族性的特徵。因爲中國音樂裏的變徵（Fa）及變宮（Si）兩音，並無特別個性，有時只用作裝飾，或增强表現的力量，而且二音並不經常的或同時的出現在同一樂段裏，即使是七聲音階，也常只用入六個音。倘盡量而時常的

用上調式裏所有各音構成的和絃，爲中國調式和聲的依據時，將不能充分的表達中國音樂風格的完美效果，不過爲了調節作品音響，造成對比的需要，偶然用入變化和絃或和聲外音等，當可視爲例外。歐洲調式和聲，宜盡量用入七聲組成的和絃，而且常在各種調式上用入降低 Si，以顯示歐洲調式和聲的特徵。如：

例6



除了上述的差異以外，其他的調式和聲原則，大致是相似的。如：

1. 三和絃是和聲的基本素材，一切不協和絃、變化和絃、附加音和絃，都可適當的運用。

2. 樂曲的完全終止，應該用調式的主和絃，通常多用 1 — II — 1 或 1 — VII — 1 的進行，以建立調式風格。

3. 樂曲中途各句的終止，可用任何和絃，不像傳統和聲的偏愛屬和絃。在調式和聲裏，每一和絃的地位，都是平等的。

4. 調式和聲可以隨意使用 II — I，V — IV，V — II，V — III 等的和絃進行，因爲它們能顯示調式特有的風格，與傳統和聲是不同的。

5. 平行五度，連續多次的使用，能獲得特殊色彩，惟平行八度，較易失去和聲的力量，除非要求齊奏的效果，否則，以少用爲妥。

6. 在調式和聲裏，一切不協和絃，或附加音和絃，都可獨立，並能自由進行，不用解決。

第三　廿世紀和聲學的體系有十二音列（Twelve-Tone Row）和聲法與四度、五度和聲法兩種體系。十二音列寫成的音樂，也被稱爲無調音樂（Atonality），它的原則雖然是由傳統和聲的泛音列（Overtone Series）擴展的結果，但它與古典音樂的觀點，是站在絕對相反的立場。因此，它在和聲上，開闢了另一天地。在十二音列裏，各音的地位，都是平等的，並無主音、屬音、導音的分別。既沒有大

小三和絃的進行法則，更沒有不協和絃需要解決的規定。全部音樂都在不協和絃的活動裏進行，永無安定的跡象。所以十二音列的音樂，是不用三和絃的。十二音列和聲法，並無規則可資遵循，它常在指定的音列上，建立兩個、三個、四個或六個音的組合，而成爲和聲。常用的三種和絃是：

1. 三個音一組的和絃（在十二個音裏，順次組成四個和絃）。
2. 四個音一組的和絃（在十二個音裏，順次組成三個和絃）。
3. 六個音一組的和絃（在十二個音裏，順次組成兩個和絃）。

音列的構成，不許連續三個音形成協和音程，即要避免有大、小三和絃的現象。十二音列是人造的音階，是由作者任意排列的，不過排列時，仍有限制。如：

例 7

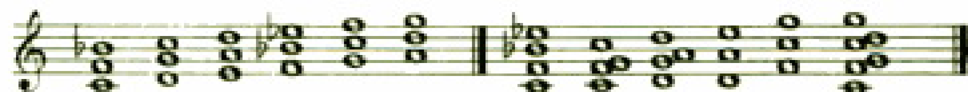


例 8



四度、五度和聲，是廿世紀另一種特殊的體系，它是某些自然的、可能性的發現。它們常在音程的色彩裏，獨立使用，對於三和絃（即三度重疊的和絃）的意義，並無任何關連。事實上，這種應用，可能是暗示着三和絃的避免，以表現另一種音響效果與適應另一種音樂的風格。如：

例 9



建築在四度、五度重疊而成的和絃上，給人一種率直的、原始的、或田園的氣質，而且在某種感覺裏，可以視爲平行複音（Organum）的延伸。因爲四度、五度畢竟是最基本的自然音程。但必須注意由四

度構成的和絃，不宜過度使用，因爲他們會逐漸變爲單調。

十二音列的曲調進行與和絃選擇，都是數學的推敲，缺乏內在的情感，它雖然能夠表現豐富的色彩，但全部强調不協和絃的應用，便失去對比的效果。因此無論四度、五度和聲或十二音列和聲都有它們的適妥的用途，不過小心的使用後，宜有若干的限度。

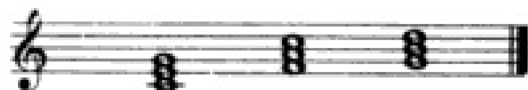
㈢和絃的構成

兩個或兩個以上的音程結合，都可以構成和絃，像前述的傳統和聲（即是十八與十九兩個世紀裏，普遍採用的自然音階的和聲資料與用法）、調式和聲、與現代和聲等，都有它們構成和絃的依據。不過傳統和聲的資料，以及這些資料的應用法則，十分穩定，變動較少。從過去已有輝煌成就的作曲家們的作品裏，可以尋出音樂發展的途徑。明確的理解了它的發展過程後，再進而涉獵其他的和聲問題，當更具體與明朗。因此本節所討論的和絃構成，是以自然音階的傳統和聲爲依據。

和絃是以自然音階中任何一音當做根音，結合上方的三度音、五度音、或七度音、甚至九度音、十一度音、與十三度音，作三度重叠的形式而成的。

三個不同的音，結合而成的和絃，稱爲三和絃。如：

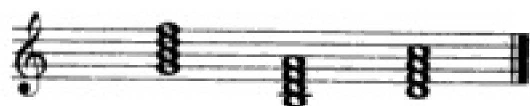
例 10



這種由三個不同的音，作三度重叠而成的和絃，是和聲裏的基本和絃。

在三和絃的上方再加入一個七度音，而成爲由四個不同的音所結合的和絃。如：

例 11



這種和絃的特點，是含有不協和的七度音程，所以稱爲七和絃，七和絃是不協和的和絃。

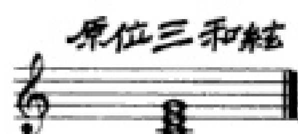
在七和絃的上方，還可以再加入九度、十一度音與十三度音。分別稱爲九和絃、十一和絃、十三和絃。如：

例 12



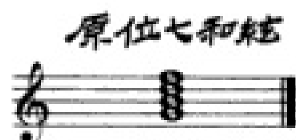
和絃依照互隔三度的方法排列，其中每個組成音，與根音形成三度、五度、七度、九度的音程，這種和絃的位置，是根音位置，稱爲原位和絃。倘和絃中各音不像這樣排列時，它們與根音除了發生三度、五度、七度或九度的關係外，還要構成二度、四度、六度的音程，這種和絃，便稱爲轉位和絃。如：

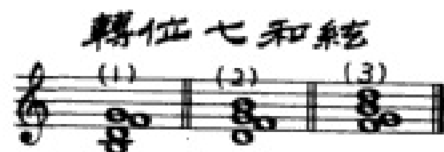
例 13





例 14





例 15





上例⑴表示第一轉位，⑵表示第二轉位，⑶表示第三轉位。

五個以上的音的結合，如十一和絃或十三和絃等，通常與和聲外音連用，或是兩個和絃的重疊而成，並無轉位和絃的應用。

㈣泛音列的數學比例

從和聲原理的涵義來說，經過前人創作的表現，已獲得成長與進化。這種進化，大致可以分爲四個時期。第一時期是擴充本調的（Tonal）意識，而包含更複雜的泛音列的應用，經歷了一千年進化過程的延續，後來再費了兩百年，才從大音階三和絃進展到九和絃。當華格納（Wagner）第一次在他的作品裏用它作爲主要成分時，令人聽了是那麼的恐怖。

第二時期是經過豐富的音階意識的提出，進化的結果，調式的典型，便逐漸被放棄，吸收了歐式的音樂，而使用純粹的大音階與小音階，音樂史上指出，這是在一七〇〇年以前的事。

第三時期的演進是更深入、更精微的洞察音樂邏輯的性質。簡要的說，不改變和絃結合的基本意義，而且包含更複雜的材料，這是實際發生的情形，使大衆接受的能力，達到更高水準的進展。因爲提高了對於泛音列複雜的感受性的水準，所以也就形成了更複雜的邏輯的感受性。

第四時期的演進成長，是在我們這一代，逐漸包含更多的故意應用的不協和音，似乎在結構與戲劇的價值上，特加重視，甚至不協和音的更廣泛的利用。這是對十九世紀古典音樂，過分悅耳的反動。

泛音列是音的數學關係，是依據共鳴的振動的事實而存在的。這種物理現象，在泛音列固有的關係裏，對於所有的和聲意義，是如此的密切，所以必須清楚的明瞭其中包含的數學的事實，與藝術的暗示。

下列譜例所示是泛音列的數學比例，與本調音程：

例 16



下列譜例所示是和聲的發展過程，及其大概的年代表：

例 17



將例16與例17的自然泛音列作一比較，可以洞察和聲複雜性的演進程序，更能明瞭逐漸的包括更多泛音列往上發展的方式。今日我們研究和聲學的重點，宜有收穫兩種果實的期望：一是聚積古典的和聲知識，與廿世紀初期的發現；另一是進入可能合併的時期，即使廿世紀早期的極端的激進主張，安定下來，而成爲更典雅、更自然的資料的應用。

習題一

1. 何謂和聲學？試簡略說明和聲學的定義。

2. 和聲學的體系，大致可分幾種？試簡述它們的內容。

3. 自然音階的和絃是怎樣構成的？試略述它的各種現象。

4. 試依據泛音列譜例所示，在其他的基音（C#（Db）D、Eb、E、F、F#、（Gb）、G、Ab、A、Bb、B等）上正確的寫出或彈出它的泛音列。

例題：



5. 試述和聲的發展過程，及其大概的年代表。

第二章　音階與調式

在寬廣的透視裏，傳統的古典和聲只能代表一種音階形式的進化。從古希臘到現在，似乎音階在不斷的改變。原始音樂，在多少世紀裏，只是音階形式的利用，就像今日的音樂，是大多數東方與非歐洲文化的利用一樣。古典時期西方的音樂，曾使豐富的音階消失，而爲大小音階所取代，幾乎有二百年的力量，在歷史的研究裏，造成一個很有趣的問題。藉著二十世紀的交通發展，使音樂世界，獲益很大，它可以再一次的接觸原始的、古老的、東方的音樂涵義，由於這種更新的趣味，音樂語言便有了相對的改變，而接近了豐富音階的重建。這種趨勢第一次出現在浪漫時期，由於各種樂派的發展，帶來了中古調式的新的用法。這些調式，實際上是天主教彌撒儀式的格雷哥樂歌（Gregorian Chant）的產物，但是它們經過了獨特的音樂應用後，便已復活而成爲現代音樂語言的一部分了。

含有一定關係的一組音，由於音高的移轉，而產生各種不同的「調」。但一組音在關係上有了改變，便造成各種「調式」，所以調式是指各種音階而言。

近代調式的發展，部分是肇因於泛音列的擴張，部分是由於純粹實驗的態度而產生的，是全音音階。德布西（Debussy）曾在他的作品裏大量的利用。

在現代調式的發展裏，十二音列技巧是最引起爭論的另一些調式，是曾被多量努力實驗的對象，它既不神秘，也不複雜，但要倚靠和聲平衡的最簡單的現象的組合。在永恆的和聲字彙裏，它已取得一席之地，不過常要連接在或從屬在傳統音樂素材的範疇裏，才能獲致動人的效果。所以音樂的構成，除了大調音階、小調音階、和半音階外，

還有許許多多其他的調式的應用。玆分別敍述如下：

(一)自然音階與調性

在各種音階裏，事實上，只有一個基礎的自然音階，就是所謂大音階，這種音階，是憑着人們的直覺而產生的，所以必然符合自然的法則。至於其他音階，不論名稱爲何，都是這個自然音階的變形。幾個世紀以來，多少理論家，一代復一代的努力解釋自然音階的構成上的不一律性，從未得到簡明的定論。這是因爲僅對音階本身加以研究，僅將音階當作基本要素，而忽略了探究「調」的根源。原來一切曲調（包括音階在內），都發源於調，因此必須先追尋「調」的起因，才能窮本溯源。因爲音階是結果，並非根源。爲了闡明調的成立，不免需要稍微涉及數學。

1 自然音階的成立　音階的成立，必先明瞭調（Key）的起源。調是照着音關係的法則而存在的，即憑乎同聲同氣、親和協力而結合。即構成諧和精神狀態，這種狀態，如同理想的融和家庭，愼審組織的俱樂部，是闡明音與音之間的關係，以及這些關係的深淺程度的比較。調起源於音的感覺，音是由空氣振動傳達到聽覺裏而發生，每秒鐘振動數 440 次，是a^1的音高（即小提琴第二絃的高度）。振動數的多寡而決定音的高低。因此便用數字表示音高，同時用振動數的比例，以表示兩音間的關係，因爲這是質的問題，不是量的問題，所以不用原來的數字，而用簡單的比例說明它的關係。今以C^1（即中央C）爲例，每秒鐘振數爲 264 ，試將此音與振動數多一倍的另一音C^2（528）相較，便知道後者是高出八度。這兩音的比例是１：２，顯然是最單純的比例，這兩音的振動，在本質上是相同的，即音波並無牴觸，因爲慢振動的每一次振動，正與快振動的兩次振動相符合。結果，兩音聽來，非常相似。所以一個音與它的高八度音，在音樂上，認爲是相同而不分彼此的。因而它的名稱一致，兩音中的上方音，聽起來比較淸徹嘹亮罷了。八

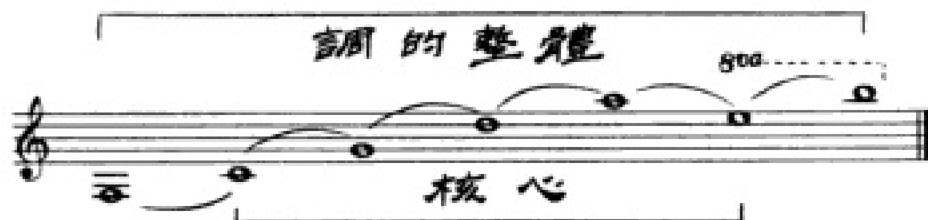
度是最密切的「音關係」（Tone-Relation），是至高無上的音的親切性。但在實際的構造上，用處較少，因爲它只能加高八度或減低八度，雖有高度與深度，而缺少廣度，在音樂的構成上，並無任何意義。爲使音關係在構造上產生效用，必須擴大範圍，另求別種程度的音關係，於是求得比較1:2稍微複雜些的比例，卽2:3。兩音的振動數成爲這種比例時，便產生完全五度（Perfect Fifth）。如C¹(264)與G(396)在鋼琴上是向上數七個半音：

例18



八度、同度、十五度，性質相同，只有完全五度，才是整個擴充音關係的眞正出發點，與包羅萬象的基礎。除了八度與同度以外，完全五度是最協和的音的結合。這個基礎音程完全五度的初步應用，便構成了「調」。倘以C爲主音（Tonic），依照上述方法首先便選定G音爲它的次位音。G音以同樣的關係（完全五度）引出它的協和音D，由D帶進了A，A再推舉了E。這五個音C G D A E，便構成了C調的核心，它們可以說是調的中堅份子，中國、蘇格蘭等地的五聲音階，就是由這五個音構成的。在這五個音外，再加上兩個極端音，一個在底下（F音，卽C的下五度），一個在頂頭（B音，卽E的上五度），如此便將連環擴充，由五個音增加爲七個音，而成立了七聲音階：

例19



這七個音便成了C調，利用八度關係，上下移動，使各音互相靠近，並依照音的高低順序而排列，便成立了C調的自然音階：

例 20



2 音階上七音的專名　音階裏的七個音，都有它的專有名稱，現在從主音開始，以音關係的協和程度爲次序，列舉如下：（各級的級數，用羅馬數字表示。）

Ⅰ　第一級　主音（Tonic）調的基音。

Ⅴ　第五級　屬音（Dominant）主音上方完全五度。

Ⅳ　第四級　下屬音（Subdominant）主音下方完全五度。

Ⅱ　第二級　第二屬音（Second Dominant），又稱上主音（Supertonic）主音的上一級音。

Ⅵ　第六級　下中音（Submediant）主音與下屬音中間的音。

Ⅲ　第三級　中音（Mediant）主音與屬音中間的音。

Ⅶ　第七級　導音（Leading Tone）有引導進入主音的趨勢。

七個音裏，有三個音特別重要而有力量，稱爲正音（Principal Scale Step），這是主音，與它的上下五度的關係音——屬音與下屬音。第二級（上主音）、第六級（下中音）、第三級（中音）等各音稱爲副音（Subordinate Scale Step）。至於第七級（導音）則具有一種特殊的性質，卽常有導向上方主音的趨勢。

幾種音階的區別，是在半音與全音位置的不同，各級音的性質、級數、與專名、作用等，是共通的，本書讀者，大致可以自行辨認出來。

3 調性與音階的連環　構成一個調性時，總是以一個音爲中心，主音是調性的中心音，屬音與下屬音則是主音兩旁的平衡支柱。

主音、屬音與下屬音，稱爲調性音（Tonal degree）。因爲這三個音是調性裏的主要部分，在任何調性裏，不論大調或小調，都保持着同樣重要的地位。如：

例 21



中音與下中音，稱爲調式音（Modal degree）。這兩個音對調性的影響很小，但因它們在大調或小調裏的音響不同，所以它們對調式的性格有所提示。如：

例 22



各大調調性的構成，按照升降記號出現的先後爲順序是：C、G、D、A、E、B與C♭（等音）、F♯與G♭（等音）、C♯與D♭（等音）、A♭、E♭、B♭、F。

將上述各種調性的升降記號，集中寫在譜表的開頭，稱爲調號。如：

例 23



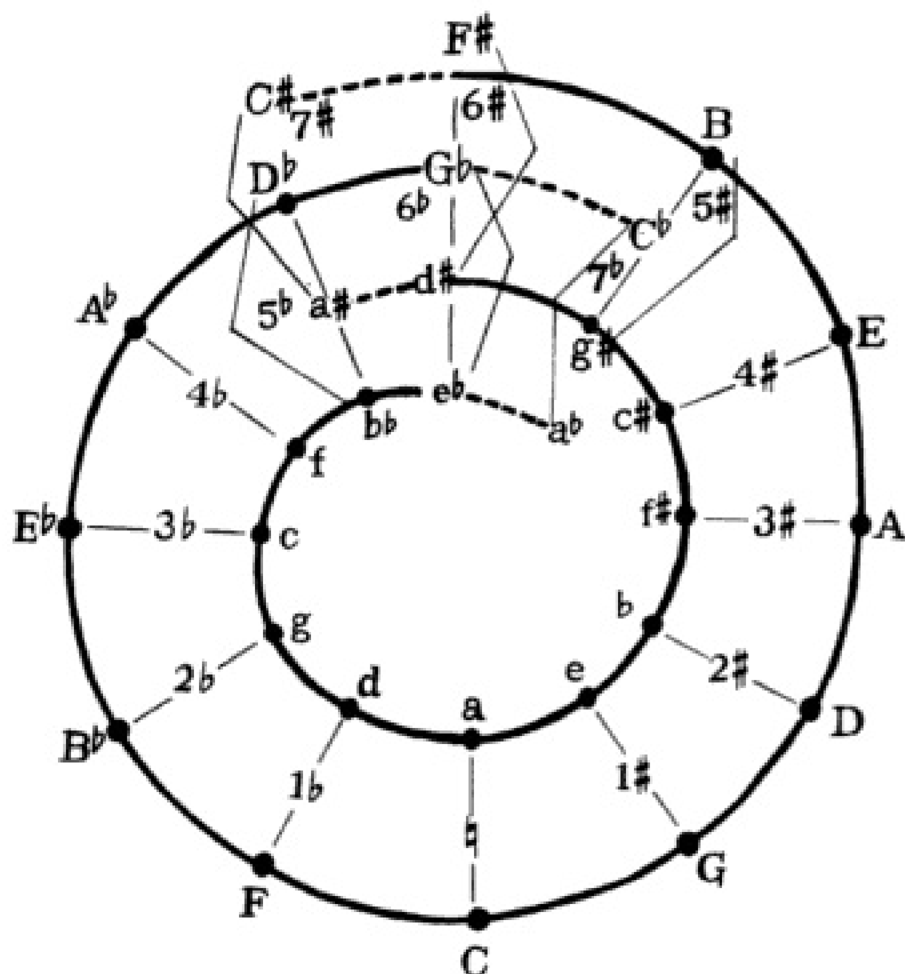


各小調調性的順序是：e、b、$f^{\#}$、$c^{\#}$、$g^{\#}$ 與 a^{b}（等音）、$d^{\#}$ 與 e^{b}（等音）、$a^{\#}$ 與 b^{b}（等音）、f、c、g、d。小調的主音位置在同調號的大調主音的下方小三度上。可在上述各種調號的下方註上小調的調名。不再重複。

下圖表示各調音階的連環：

圖的外圈是大調，內圈是小調。兩調之間是調號的數量，虛線則表示等調（Enharmonic Key）。如：

例 24



各調大音階與和聲小音階之間的差別，只在Ⅲ度與Ⅵ度上，即將大音階的第三與第六度音降低半音，便成爲和聲小音階，這是很重要的而且值得注意的特徵。如：

例 25

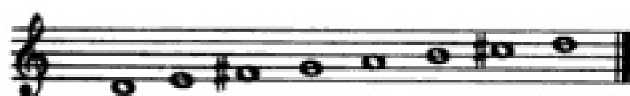


餘可照此類推，不再贅述。

習題二

1.在指定的音上，各寫出一列自然音階，依照需要，加入臨時升降記號：

例題



例題



2. 試以C、G、E^b、E、A^b等各音爲第六音，分別建立一列大調音階，並說出它們的調性。

3. 在下列各調的曲譜內寫出指定各音的位置：

①A大調的導音。　②B大調的下中音。

③G^b大調的中音。　④e小調的下屬音。

⑤g小調的屬音。

4. 寫出下列各音的等音：

①$d^{\#}$　②g^b

②c^b　④D^b

⑤$a^{\#}$

5. 寫出下列關係大小調的調名：

①D大調　②A大調

③G大調　④C小調

⑤$d^{\#}$小調

6. 讀出下列指定各調中的三個正音的音名：

①F大調　②D大調

③E^b大調　④f小調

⑤$C^{\#}$小調

7. 寫出下列各調音階的調式音：

①E大調　②D^b大調

③G^b大調　④c小調

⑤f小調

8. 下列各小節的部份音階，是來自何種調性？

例題



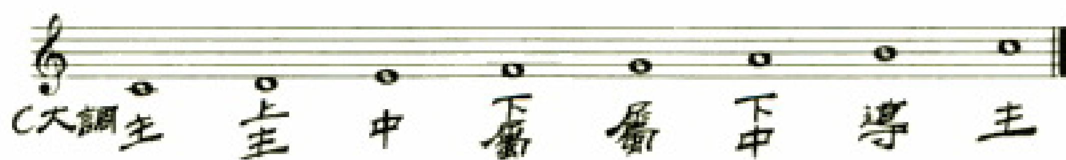
9. 說出下列由四音組成的各小節的部分曲調，可能包含的調性：

例題



10.在鍵盤上彈出各調的大音階，同時說出各音級的專有名稱，然後將這些大音階的第三與第六級音各降低半音，改爲平行小調音階：

例題



例題



(二)歐洲調式的演進

調式是古代流傳下來的音階，它是由東方傳到歐洲的。這種調式音樂，由於歐洲教會的培植與保存，日漸昌盛。十六世紀時，更是蓬勃。到了十八世紀，由於古典和聲的發達，使調式漸趨衰微。而偏重於大小調的和聲方法，但到了十九世紀末期，民族樂派與印象樂派們，恢復應用調式，以增加音樂色彩，於是乎調式才重新獲得世人的重視。

1.教會調式的建立　天主教會對於調式音樂的整理，貢獻很大，米蘭主教安布洛斯（St. Ambrose 340-397）最先改革聖歌，教會的四種調式，是他所製訂的。這四種調式，是多里安（Dorian）、弗里吉安（Phrygian）、利地安（Lydian）、米索利地安（Mixolydian）。羅馬公教教宗格雷果（Gregory Ⅰ 540-604）一世，對宗教儀式與音樂的改革，最具功績。他引伸上述四種調式，加入四種副調，共成八種調式。他所編訂的聖歌，稱爲格雷果樂歌（Gregorian Chant），也就

是不分小節的素歌（Plain Chant），一直沿用到今天。事實上這些調式，並不是只用在教會聖歌裏，在歐洲、亞洲各地的民間歌曲，同樣是用調式作成，調式音樂，雖然是教會給予發揚光大，但並非教會所獨有。民間的音樂，如法國北部的抒情詩人（Trouvere）、法國南部吟遊詩人（Troubadour），德國的愛情歌手（Minnesinger）、歌唱大師（Meistersinger）等流傳下來的曲調，都是運用調式寫成的。

2.歐洲調式的發展　歐洲自第四世紀起，一直到十六世紀，相隔一千多年，於是又在各調式裏，增加了艾奧尼安（Ionian）、伊奧利安（Aeolian）兩種調式及其副調。這兩種調式，並未包含在格雷果樂歌的教會調式之內，它們是後來常用的大音階與小音階，當時並不受人重視。但從十八世紀末葉起，曾雄霸樂壇一百五十年，使其他各種調式，受到冷落。

歐洲調式的名稱，都是希臘地名。例如：多里亞地方（Doria）的調式，稱爲多里安調式（Dorian mode）。

但是，不要誤會，以爲這些調式，就是希臘音樂的調式，實際上這些調式，與古代希臘音樂調式的組織，完全不同。這種希臘名稱，只是歷代的音樂理論家們沿用原名，作爲改進的依據罷了，雖然一直沿用到現在，但名同而實異了。

許多音樂學者，爲了研究與應用的便利，曾將各種調式排成號數，以資識別。其次序如下：

Ⅰ多里安（Dorian）　Re Mi Fa Sol La Si Do Re
Ⅱ下多里安（Hypo-Dorian）　La Si Do Re Mi Fa Sol La
Ⅲ弗里吉安（Phrygian）　Mi Fa Sol La Si Do Re Mi
Ⅳ下弗里吉安（Hypo-Phrigian）　Si Do Re Mi Fa Sol La Si
Ⅴ利地安（Lydian）　Fa Sol La Si Do Re Mi Fa
Ⅵ下利地安（Hypo-Lydian）　Do Re Mi Fa Sol La Si Do
Ⅶ米索利地安（Mixolydian）　Sol La Si Do Re Mi Fa Sol

Ⅷ下米索利地安(Hypo-Mixolydian)	Re Mi Fa Sol La Si Do Re
Ⅸ伊奧利安(Aeolian)	La Si Do Re Mi Fa Sol La
Ⅹ下伊奧利安(Hypo-Aeolian)	Mi Fa Sol La Si Do Re Mi
Ⅺ洛克里安(Locrian)	Si Do Re Mi Fa Sol La Si
Ⅻ下洛克里安(Hypo-Locrian)	Fa Sol La Si Do Re Mi Fa
ⅩⅢ艾奧尼安(Ionian)	Do Re Mi Fa Sol La Si Do
ⅩⅣ下艾奧尼安(Hypo-Ionian)	Sol La Si Do Re Mi Fa Sol

上列調式的編號，單數的是正調，雙數的是副調。

3.歐洲調式的正調與副調　一首歌曲，它的音域是安排在兩個主音之間，稱爲正調(Authentic)。有時由於音域擴展的需要，上方可以唱高一個音，下方可以唱低一、二個音。倘若音域再往下伸低些，伸到主音下方四度開始時，便稱爲副調(Plagal)。正調的歌曲，聲音活動範圍，偏在高音部分；副調的歌曲，聲音活動範圍，則偏在低音部分。這是由於聲樂的需要，而促成的習慣法。如：

例26

Ⅰ.多里安正調

主音　屬音

Ⅱ.多里安副調

主音　屬音

Ⅲ.弗里吉安正調

主音　屬音

Ⅳ.弗里吉安副調

主音　屬音

例26 續

V. 利地安正調

主音 屬音

VI. 利地安副調

主音 屬音

VII. 米索利地安正調

主音 屬音

VIII. 米索利地安副調

主音 屬音

IX. 伊奥利安正調

主音 屬音

X. 伊奥利安副調

主音 屬音

XI. 洛克里安正調

主音 屬音

XII. 洛克里安副調

主音 屬音

XIII. 艾奥尼安正調

主音 屬音

XIV. 艾奥尼安副調

主音 屬音

主音，在調式裏，可以稱爲終止音，因爲在樂句結束時，必須將調式明顯的表示出來。

屬音，在調式裏，只是曲調的中心音，並無傳統和聲裏所涵的建立調性的意義。調式裏的屬音，在曲調活動上較爲頻繁，因此，它常在音域的中間，每個調式的屬音所在，原則上，正調的屬音在主音上方第五度（但如屬音與上方音是半音距離時，則須移高一級，以便於歌唱，例如：第三號弗里吉安正調的屬音，須移高一級）；副調的屬音，則必在正調屬音的下方三度上。

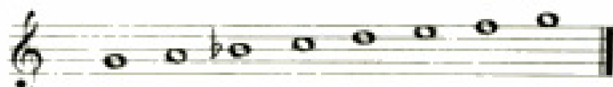
習題三

1. 試從下列各音開始，寫出（或在鋼琴上彈出）各該調式的多里安音階，並分析半音位置和臨時記號的正確用法：

　　C♯、G♯、D、A、E♭、B♭、F♯、F。

例題

G多里安調式的音階



2. 試從下列各音開始順次寫出（或彈出）各該音的弗里吉安調式。

　　F、F♯、G、A♭、A、B♭、B、C。

例題　　C、C♯、D、E♭、E。



C弗里吉安調式　　C♯弗里吉安調式

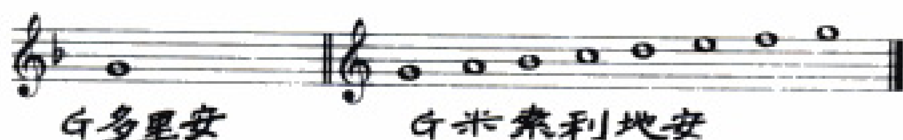


D弗里吉安調式　　E♭弗里吉安調式　　E弗里吉安調式

3. 試寫出（或彈出）下列指定各調式的主音，然後再寫出（或彈出）各該音的米索利地安調式。

D：多里安，　E：利地安，　F♯：弗里吉安，A♭：多里安，
A：利地安，　B♭：多里安，　C：伊奧利安，C♯：艾奧尼安，

例題：G：多里安調式的主音　　G：米索利地安調式



4.試在D調譜上寫出七種正調的音階，並註明主音、屬音的所在。

(三)中國音階與調式

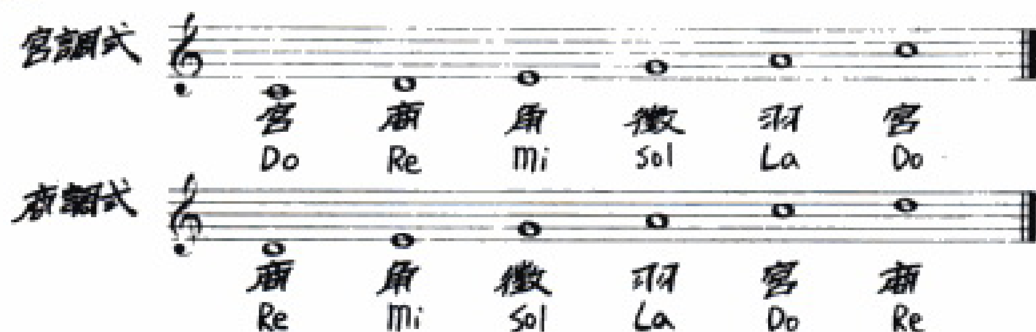
中國音階與調式，有五聲音階調式與七聲音階調式兩種。中國調式的風格，與大、小調音階的嚴格調性的風格是不同的；也不同於歐洲的教會調式的風格。

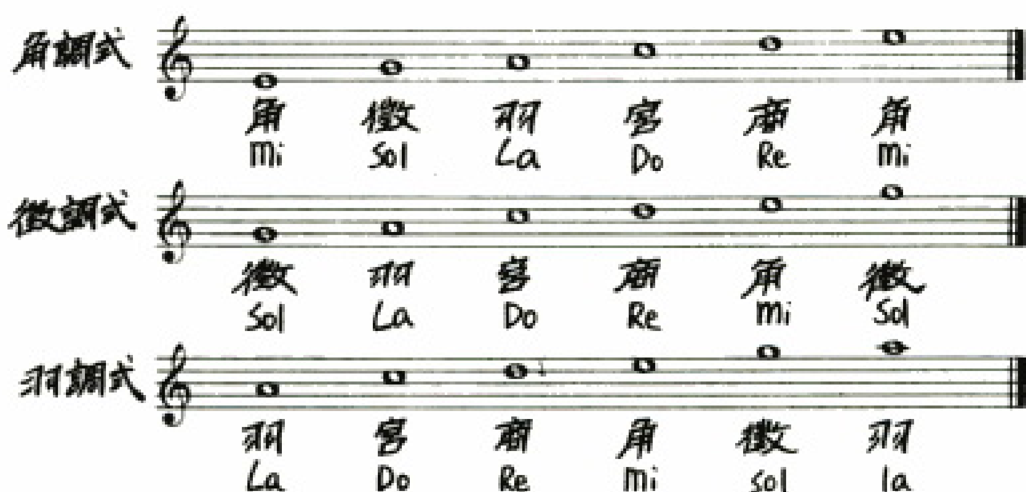
中國調式是以五聲音階調式爲主，雖然還有七聲音階調式的構成，但與歐洲教會調式的七聲音階的構成，仍有相當的差異。玆特分述如下：

1.中國五聲音階調式　五聲音階有五種調式，五個音可以輪流起調一次，而組成不同的調式。這五種調式的名稱是：宮調式（Do調式）、商調式（Re調式）、角調式（Mi 調式）、徵調式（Sol 調式）、羽調式（La調式）。在十二律裏，每一律都能建立相同的五種調式。共可構成六十調。如例：

C 調譜的五種調式

例 27



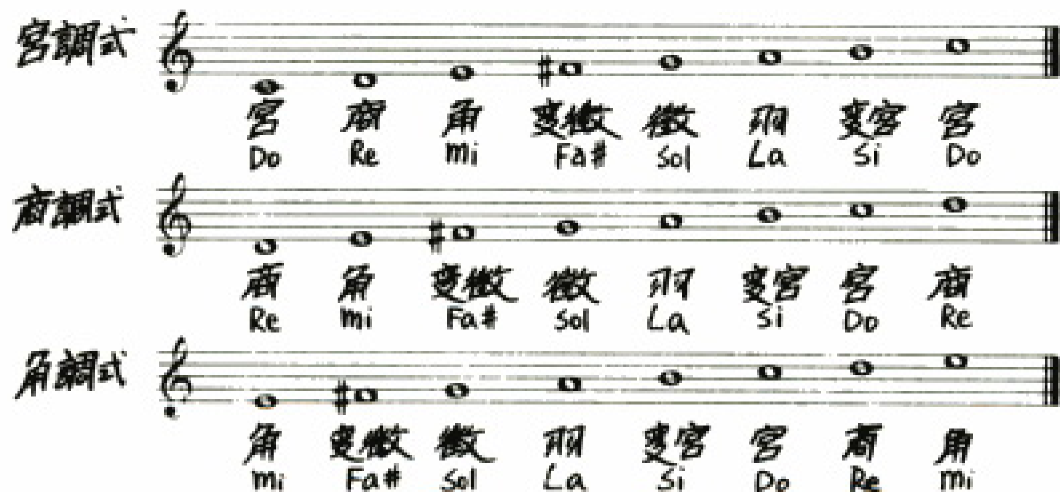


這五種調式，都是由大二度與小三度的音程組成的音階，並無半音（一律）關係的結合；至於教會調式則是由小二度與大二度的音程組成的音階，音階各音的結合，並無小三度（三律）的關係。因此它們的音樂，結構各異，風格懸殊。

2 中國七聲音階調式　紀元五百年（約在周景王時代）中國音樂學者，爲了彌補三度音級的空隙，以尋求較新的音響，又在宮、商、角、徵、羽之外，增加了「變宮」與「變徵」兩音，而成爲七音調式，七聲音階有七種調式，七個音可以輪流起調一次，而組成七種不同的調式。這七種調式的名稱是：宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮。在十二律裏，每一律都能建立相同的七種調式。共可構成八十四調。如例：

C 調譜的七種調式

例 28



變徵調式
變徵 徵 羽 變宮 宮 商 角 變徵
Fa# Sol La Si Do Re mi Fa#

徵調式
徵 羽 變宮 宮 商 角 變徵 徵
Sol La Si Do Re mi Fa# Sol

羽調式
羽 變宮 宮 商 角 變徵 徵 羽
La Si Do Re mi Fa# Sol La

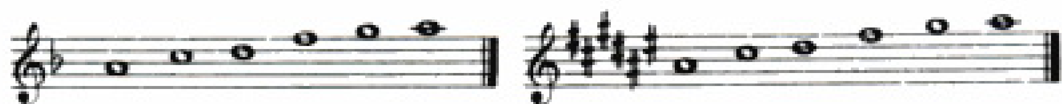
變宮調式
變宮 宮 商 角 變徵 徵 羽 變宮
Si Do Re mi Fa# Sol La Si

這七種調式，在表面上雖與歐洲調式的結構相似，都是由小二度與大二度的連續而組成。但是中國調式，實際上是以五音調式爲主，七音調式的變徵與變宮兩音，在曲調構成上並無它的重要性，只是變體的應用；有時是由於轉調的需要，或由於加强曲調表現力的技法而偶然用入。

習題四

1 試在下列指定各調樂譜裏，寫出（或彈出）中國五聲音階角調式。　C#、G#、D、A、E♭、B♭、E、B。

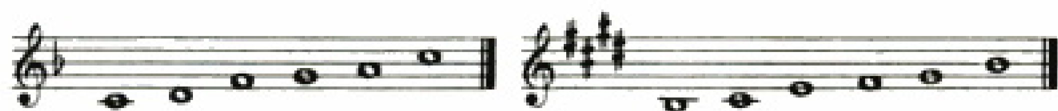
例題：F、F#調譜的角調式



2 試在下列指定各音上，寫出（或彈出）中國五聲音階的徵調式。

D♭、D、E♭、E、F、F#、G、A♭。

例題：C、B音上的徵調式

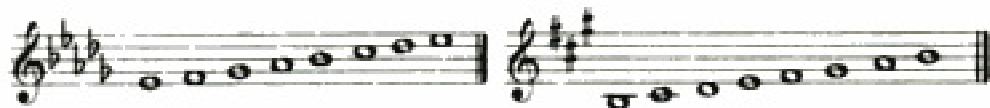


3. 試從下列各音開始，順次寫在（或彈出）各該音的中國五聲音階商調式。

F、F$^{\#}$、G、A^{b}、A、B^{b}、B、C。

4. 試在下列指定各調樂譜裏，寫出（或彈出）中國七聲音譜商調式。　E^{b}、B^{b}、F、C、F$^{\#}$、C$^{\#}$、G、D。

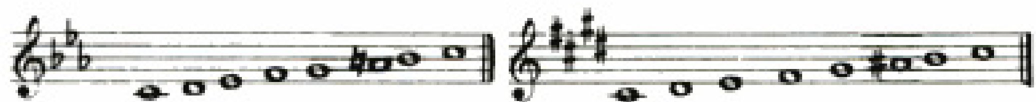
例題：D^{b}、A調譜的中國七聲音階商調式



5. 試在下列指定各音上，寫出（或彈出）中國七聲音階羽調式。

D^{b}、D、E^{b}、E、F、F$^{\#}$、G、G$^{\#}$。

例題：C、C$^{\#}$ 音上的羽調式



6. 試從下列各音開始，順次寫出（或彈出）各該音的中國七聲音階宮調式。

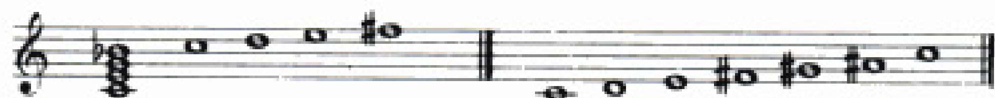
G^{b}、G、A^{b}、A、B^{b}、B、C、C$^{\#}$。

㈣全音音階

近代調式的發展，部分是肇因於泛音列意識的擴張，部分是由於純粹實驗的態度而產生的。全音音階，德布西(Debussy)曾經在他某些作品裏大量的利用，在它的背景裏，已經包含上述兩種趨勢。假如詳查本書第一章第四節，擴張至十一和絃的泛音列，可以看到上面的

音便顯示出一列全音階，由於德布西的貢獻，使泛音列的內容，變得很有意義。不過，全音音階的八度，在其平均的細分中，是一個六全音階，有數學的特性，因此，它也具有一些實驗的趣味。如例：

例 29



全音音階的實質，是缺乏趣味的，因爲它含有某種一律的，不可思議的風味，以及相同的音程。

有人認爲全音音階，只是印象派技巧的一小部分，這是一種誤解。德布西在他的作品裏，曾很小心的使用它，而且多半用作經過的，或是作爲更多變化形式的次要的元素。

使用全音音階，時常受到和聲上的限制，這些內在的限制，使全音音階在獨立而富有色彩的樂段裏，更爲有用，但須與其他素材聯合使用，始能產生良好的效果，因此，它很難作爲大作品裏唯一的基礎。

在全部使用全音音階寫作的作品裏，由於規律音程的一致性，會使人對調性模糊而曖昧，有時甚至會有全無調性的感覺。

倘過分的或喜歡不斷的使用全音音階，常是不易討好的作法，只有偶爾在作品裏出現全音音階，才能使人感到更爲有趣。

全音音階是在一個八度裏，分成六個平均的部分，在理論上它可建立在十二律中的任何一律上。並可任意使用等音變換法，給予不同的記譜作爲轉調的處理；但在實際應用上（或鍵盤上）只有兩個完全不同音響的全音音階，一個是從C音開始，另一個是從降D開始。

習題五

1. 試從下列各音開始寫出（或彈出）各該音的全音音階。

C#、G#、D、A、E^b、B^b、E、B。

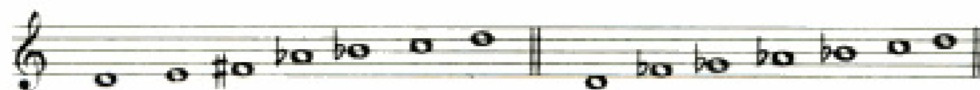
2. 試在下列指定各音上，寫出（或彈出）全音音階。

D、A、F、F#、D#、E、G#、A#。

3. 試在下列指定各音上，用等音變換法寫出各音的全音音階。

D^{b}、F、E、G、$F^{\#}$、B^{b}、A、C。

例題：D 六全音階



4. 移調寫出（或彈出）德布西作品的部分曲調。

①先移高小二度、大二度。

②然後移低小二度、大二度。

例題



㈤十二音列

在現代調式發展裏，十二音列技巧（Twelve-tone row technique），是最引起爭論的，而且被多量的運用，以增强音樂的表現力量，但全部依照十二音列法則而作曲的，却是爲數較少。

十二音列作成的音樂，被稱爲無調音樂（Atonality），它的原則雖然是由古典音樂演進發展而成，但與古典音樂的觀點，是站在絕對相反的立場。

十二音列，是一種人造的音階，它是將音階裏的十二個音，不限高低，任意排列的，但排列時仍有限制，它的限制是：

1. 音列中，任何連續的三個音，不得有大、小三和絃的現象。
2. 它們的排列，不得有相等的距離。
3. 後隨的音，不得有解決前音的進行現象。

4. 音列中，升C與降D，可以任意用一個。因爲它們是等音。

十二音列中，各個音的地位，都是平等的，旣無主音、導音、屬音之分，亦無大、小和絃進行法則，更無不協和絃或不協和音解決的進行，因爲全部音樂，都在不協和的活動中，永無安定的意念。

十二音法或音列技巧，是二十世紀最重要的發明之一，其他現代風格的技巧，大都是早期形態的延伸與變形，但音列技巧大致說來是嶄新的創舉，它與過去並非全無關連，但也並不受傳統的支配。它之所以能夠超越其他作曲法的範疇，應該歸功於一位獨特的音樂家，荀白克（Arnold Schoenberg 1874-1951），單憑此項成就，便足以使他成爲當代音樂大師之一。

十二音列包含一系列的十二個平均的半音音階的音，但並非音級的連續，而是在不同高低的固定次序上，不斷的在整個作品裏予以使用。十二個不同的音都被用上，但沒有一個被重複。最初以人爲的確定的次序，排列成十二個音，稱爲音列（Tone rows）或音連（Series），這個音列通常是由有限音域內相等價値的音所代表。首先呈現的被稱爲原始形式，以與後來的變形有所區別。

音列的音樂是無調的。任何調性的暗示，都是與此風格不合。對音列次序的固定須加重視，並確保每一個音都有同等的價値，任何一音，不能加以强調，以免有被視爲主音的可能性。

音列之間的音程關係的多變性，是十分需要的。如例：

例30



音列形成的可能性，是無限的，爲了求得最大的變化，所有的十一個音程都可排入音列之中。

十二音列的基本前題，是音列本身的所有線狀形式（ Linear form)的機能的連續。四種音列的線狀形式是：

原形（ Original ）縮寫爲「 O 」。

轉位（ Inversion ）縮寫爲「 I 」。

逆行（ Retrograde ）縮寫爲「 R 」。

逆行轉位（ Retrograde Inversion ）縮寫爲「 RI 」。

如例：荀白克的絃樂四重奏第四號

例 31

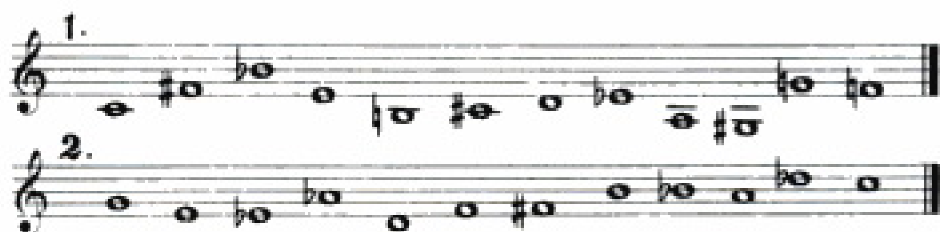


十二音列並無絕對的高度，一個音列可以移寫在任何調號裏，恰如一個大調，用任何調號予以寫出，它的組織是不會改變的。

荀白克首次發展這種具體的公式化的音階，後來他的學生與繼起的作曲家，都加以利用了，並自由化了這種十二音列，在永久的音樂領域裏，它已經取得一席之地了，但是必須連接在與附屬在傳統音樂素材的範疇裏，不宜單獨或整體的用做音樂素材。

玆再列舉人爲的十二音列的樣式兩種如下：

例 32



習題六

1. 試依照上述十二音列第一種式樣，在下列指定的各調樂譜上，寫出（或彈出）同樣的十二音列。

E、G、A^b、B、D。

2. 試依照上述十二音列第二種式樣，在下列指定的各調樂譜，寫出（或彈出）同樣的十二音列。

F、G^b、A、B^b、C。

3. 試將上述十二音列第一種的原始形式，仿照前例，排成四種音列的線狀形式（包含原形、轉位、逆行、逆行轉位）。

例題：前述第二種十二音列樣式的四種線狀形式

原位－2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

轉位－2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

逆行－2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

逆行轉位－2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

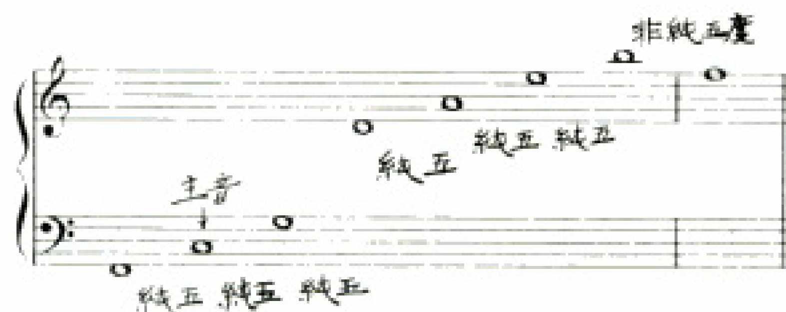
4. 試自由撰擬若干新穎的十二音列原始形式，並在其他各調樂譜上記出，或排成四種音列的線狀形式。

第三章　自然音階和聲

人耳所能聽到的成千上萬的音，是繁複的，是千頭萬緒的，但我們憑着直覺，只選出少數幾個——先是七個，後來是十二個，運用八度的關係，使它在較高或較低的音區裏，作各種再現或重複，用爲音樂藝術的全部素材。這七個基礎音，便構成前述的「音階(Scale)」或「調(Key)」。

任何一音，都可以選用爲「主音(Tonic)」，主音便是七音之主，主音的上方與下方的純五度音，是主音以外的、最重要的音，沒有別的音，比這兩個音更能自然而且合理的、與主音相結合，其次是上方五度音上面的，再一個純五度。如此繼續相生，後一個音都是前一個音的上方純五度，一直到出現一個與最低音牴觸的音爲止。現在以C音爲主音，舉例說明如下:(純五度又稱完全五度)

例33



上例指明在基礎的音階裏，不多不少，恰巧是七個音，由七個如此構成的一列音，是眞正的天然音級(Natural Scale),因爲它是由同等距離的純五度音程所組成。將七個音依照八度關係，予以上下移動，但不改變音與音間的關係及其本來的意義。使它互相接近，便成爲自然音階(Diatonic Scale)。如例:

例 34



自然音階包含大調（Major mode）裏的各音，細心觀察，自然音階裏，各個靠近的音程，不像天然音級裏的一樣，而略有不同：

例 35



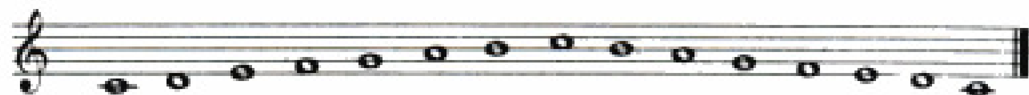
研究和聲，必須重視自然音階的系統，而且要把各種有關理論建立在它的基礎上面。自然音階還有一種永恆的重要性，因爲它是發展更複雜的和聲的酵母，以及平衡的基本素材的媒介物。

（一）音階與音程

1 音階　在和聲學上需要用到的，有下列三種音階。

①大音階　是建立在大三度基礎之上的音階。如：

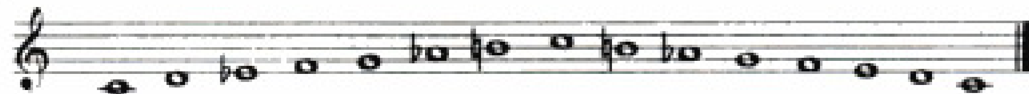
例 36



②小音階　是建立在小三度基礎之上的音階，爲了便於比較，採用平行調的寫法，表示如下：

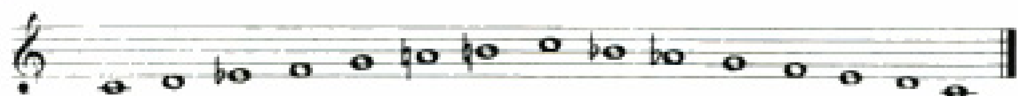
ㄅ、和聲小音階

例 37



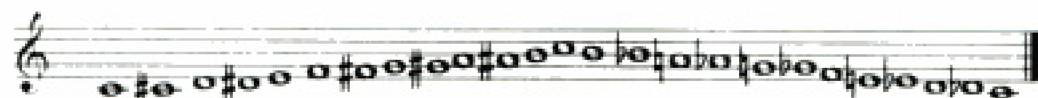
ㄆ、曲調小音階

例 38



③半音階

例 39



依照一般的習慣，音階裏各級的級數，用羅馬數字表示，同樣的也可用下列專有名詞稱呼它：

Ⅰ　主音（調的基音）。

Ⅱ　上主音（在主音的上一級）。

Ⅲ　中音（在主音與屬音的中間）。

Ⅳ　下屬音（在主音的下方五度）。

Ⅴ　屬音（在音階裏是一個重要的最有勢力的音）。

Ⅵ　下中音（在主音與下屬音的中間）。

Ⅶ　導音（在曲調上有導向主音的趨勢）。

上述幾種音階的區別，是在半音與全音的配置上的不同，讀者當能自行辨認出來。半音階是由半音變化而來的，所以將它看成是其他各音階的變形，當是最爲恰妥的。半音階的記譜法，應該寫升 F 、降 G 呢？還是寫升 A 、降 B ？是要看曲調的或和聲的兩種需要而定。

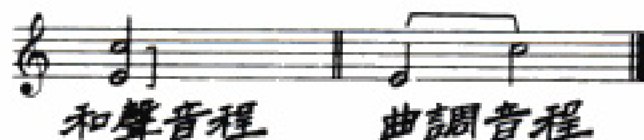
曲調小音階，也可以看成和聲小音階的變形，上行時，第六音升高，旨在消除原來Ⅵ和Ⅶ之間的增二度音程。但下行時，第七音不再是導音的性格，所以予以降低半音。

大音階與和聲小音階之間的差別，只在Ⅲ度與Ⅵ度上，即大音階降低三度與六度，便是和聲小音階。這是很重要而且值得注意的。

2.音程　兩音相結合，構成音程（Interval）。音程是和聲的單位，這裏所說的音程，是說兩個音同時發響所造成的音響而言。音程是指兩音間的距離，用以計算它的不同的度數。音程可以分爲兩種現

象：兩音同時響出，稱爲和聲音程；倘兩音不是同時響出，而連續出現在一行曲調裏，便稱爲曲調音程。如例：

例 40



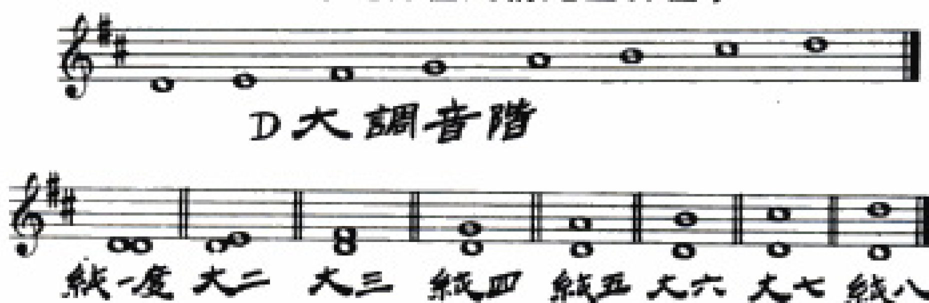
①音程的分類　兩音間音程的一般名稱，可從計算線間的位置多少而定，計算時要包含兩音的本身在內。

例 41



兩音間音程的特性名稱，是指度數雖同，但性質是各異的。可用幾種方法加以判斷。最簡單的方法是：將兩音中，下方的一音，當做主音，在這主音上建立一個大音階，倘上方的那個音，是屬於大音階中的一音，那末這兩音間的音程是「大音程(Major)」，不過八度、五度、四度與同度除外，因爲它們的名稱是「純音程(Perfect)」。

例 42　　（純音程又稱完全音程）



倘在上方的那個音，不是大音階裏的音，便要應用下述規則，以判斷這個音程的特性名稱。

ㄅ、比大音程少一個半音的音程，稱爲小音程(Minor)，比小音程多一個半音的音程，稱爲大音程(Major)。

ㄆ、比大音程或純音程，多一個半音的音程，稱爲增音程(Augmented)。

ㄇ、比小音程或純音程，少一個半音的音程，稱爲減音程(

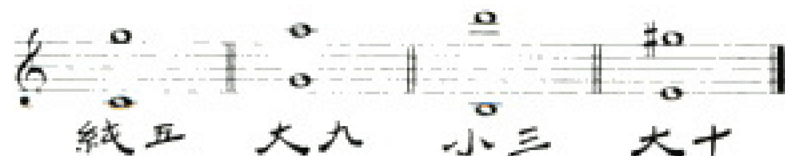
Diminished)。

例 43



②複音程　比八度大的音程，可以減去一組（七度）而計算它的度數。譬如：12－7＝5，11－7＝4，10－7＝3，9－7＝2…等。這些音程稱爲複音程（Compound interval）。不過有些複音程，在某種和聲形式裏，具有特殊的性質，因此它的名稱，往往仍依照原來度數，不必減去一組而稱呼。如例：

例 44



在低音區應用複音程，音響效果常是良好的，但用在高音區，則有空虛之感，這是値得注意的要點。

③協和音程與不協和音程　協和音程（Consonant interval）的音響是穩定的、圓滿的，但不協和音程（dissonant interval）的特性是不安定的，有解決到協和音程的需要。關於協和與不協和音程的特質，學者們各有不同的主觀的說法，所以它的解釋，也隨著音樂的演進而改變。但根據作曲家們通常的習慣，大致分類如下：

協和音程——純音程，大、小三度音程，與大、小六度音程。

不協和音程——增、減音程，大、小二度音程，與大、小七度、九度音程。

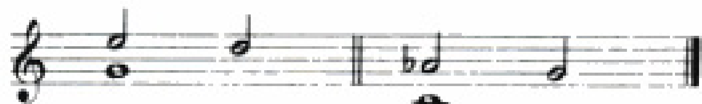
例外：純四度音程的下方，倘無他音時，是屬於不協和的；純四度音程的下方，倘有三度或純五度時，便是協和的了。如：

例 45



大、小三度與大、小六度，常被稱爲「不完全協和音程」，以與純音程的稱爲完全協和音程有所區別。這種區別，在十八、十九世紀的和聲風格裏，是不大重要的，只有六度音程，與低音聲部發生某種關係時，好像缺少「完全協和音程」的那種穩定性，而有解決到五度的需要。如：

例 46

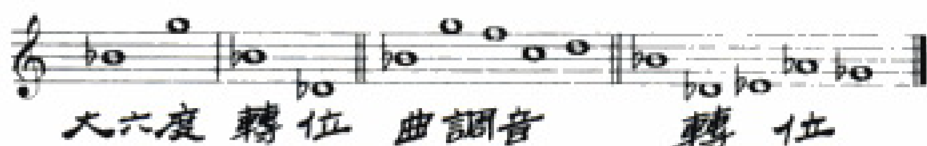


缺乏不協和音程的音樂，常是消沉而無生氣的，因爲不協和音程的特質，是能給音樂增加動的意念。

④音程的轉位　轉位（inversion）這個名詞，在音樂裏常是廣泛的用來指程序的變化。所以轉位方法的應用，約有下述三種：

ㄅ、倒影轉位　原來的音程，與它的轉位音程的大小形式是相等的。這種轉位的有系統的應用，稱爲「倒影寫法（Miror Writing）」，在和聲學普遍應用時期的音樂裏，這種方法是極少用的。但在對位的原始意義的應用上，當有它的特徵，它是不受調性約束，而保持轉位形式的正確的。

例 47



ㄆ、普通對位轉位　是倒影法的一種變形，原來的音程與它的轉位，都在同一個調性裏，因此，原音程與它的轉位所具有的一般名稱，但它的特性名稱，可能由於各音在調性裏所佔的地位，而有所不同。如例：

例 48

降E大調的曲調　轉位

ㄇ、和聲轉位　和聲的轉位，則與上述兩種完全不同。它的

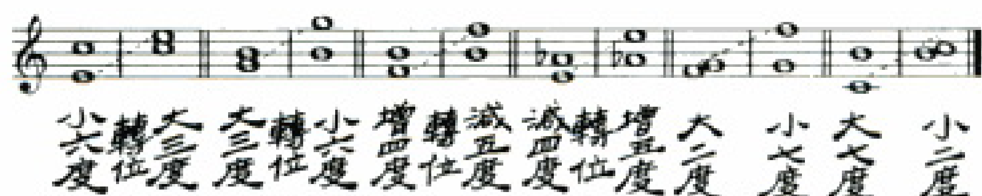
方法是：兩個音的名稱（音名），都保持不變，下方音移高八度轉位到上方，或上方音移低八度轉位到下方。這樣轉位後，結果常使二音程的一般名稱與特性名稱，都有了改變。如例：

例 49



和聲的音程轉位，它的度數恰好是：9 －原音程＝轉位音程的度數，即度數必然有所轉變；至於它的性質，則除了純音程轉位後仍爲純音程，並未轉變外，其他都作了相反的轉變。即大變小、小變大、增變減、減變增。如例：

例 50



由於和聲的轉位，是依憑八度關係，因此它的原音程與轉位音程的協和性質實際是相同的。一切完全協和音程，轉位後仍爲完全協和音程，不完全協和音程轉位後，仍爲不完全協和音程，不協和音程轉位後，亦仍爲不協和音程，玆列表說明如下：

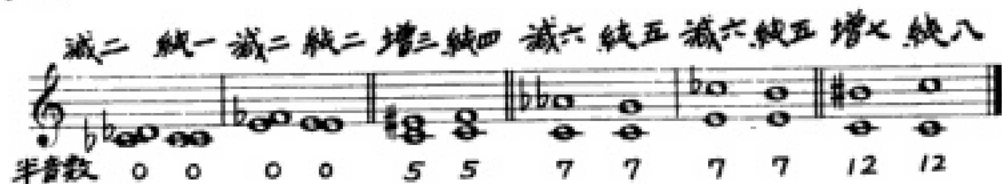
- 協和音程
  - 完全協和音程
    - 純八度及其轉位純一度
    - 純五度及其轉位純四度
  - 不完全協和音程
    - 大三度及其轉位小六度
    - 小三度及其轉位大六度

- 不協和音程
  - 大二度及其轉位小七度
  - 小二度及其轉位大七度
  - 一切增音程及其轉位減音程
  - 一切減音程及其轉位增音程

⑤實際應用音程與等音程

在和聲學上，各調的本調音階裏，實際應用的音程，常刪略減二度、增三度、減六度、增七度等四種音程，因爲它與別的純音程相牴觸，應用後並無效果。如例：

例 51



因此在本調音階裏實際應用的音程，只有增二、增六、減三、減七等暨下列各種（同度與八度從略）：

例 52

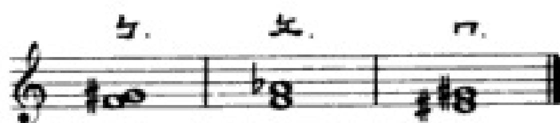


例 53



但在十二平均律的制度裏，爲了改變和聲的性質，與等和絃變換，等調轉調等的需要，常常會發生「等音程」應用的情況。兩個或兩個以上的音程，在鋼琴上奏出時，音響完全相同，但在意義上却大有差別。譬如，增二度與小三度便是一個很明顯的實例。倘僅以所發音響爲憑，那麼這兩種音程便無從區別了。在這種情形下，其中一種音程便稱另一種音程爲等音程（Enharmonic Interval）。如例：

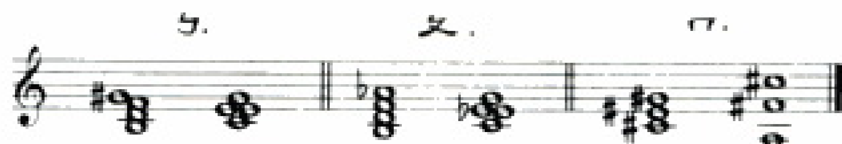
例 54



ㄅ、ㄆ、ㄇ三種音程，都可互稱爲等音程。音響完全相同，無從判斷它是屬於何種調性。

可是，當這些音程夾在和聲裏，與前後的音程相繼奏出時，便能清晰的聽出來它的區別了。例如：

例 55



ㄅ、是 *a* 小調的 Ⅶ—1

ㄆ、是 *c* 小調的 Ⅶ—1

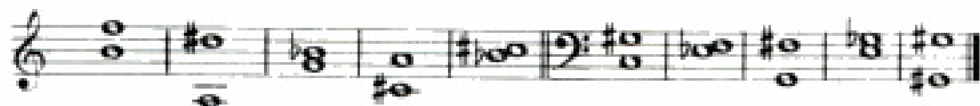
ㄇ、是升 F 大調的 Ⅴ—1

習題七

1. 試以 E 爲主音，舉例說明天然音級純五度相生的順序，及其八度移動後成爲 E 調音階的道理。

2. 試以升 F 爲第六音，建立一列大調的音階，再以 d 爲主音，建立一列下行的曲調小音階。

3. 說明下列各音程的普通名稱與特性名稱。

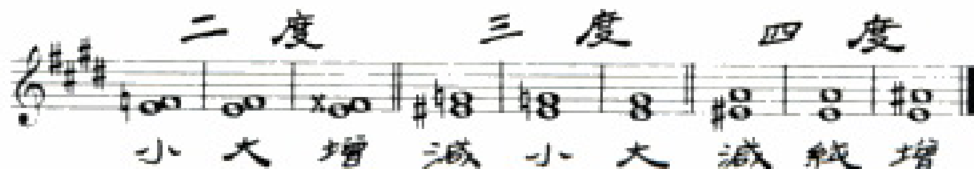


4. 試以升 F 爲下方音，寫出下列指定的音程：
增五度、小三度、增六度、減五度、純四度、增二度、大七度、小九度。

5. 試以降 D 爲下方音，寫出下列指定的音程：
減五度、減七度、小二度、增四度、純五度、小六度、大九度、減三度。

6. 試在降 A 調上，寫出本調的全部實際應用音程。

例題：E 大調本調的實際應用音程



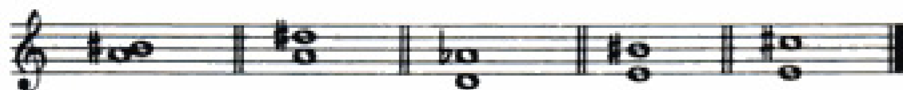


7.在降E大調的主音上，寫出可能造成不協和音程的其他各音，並說出它的名稱。

8.試給下列音程，說出所屬的音階，因爲它們可能不只屬於一種音階。（至少可能屬於兩種音階）

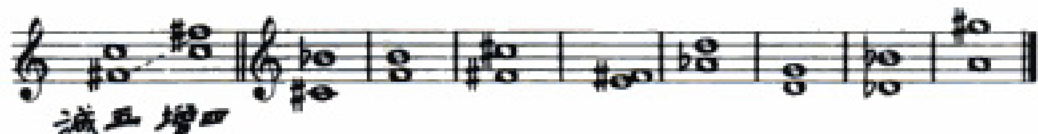


9.試在高音譜表上寫出下述各種音程的等音程，並說出該音程所屬的調性。



10.用和聲的轉位法，給下列音程施予轉位，並註明各該音程及其轉位的正確名稱。

例題



(二)大調和聲的平衡原則

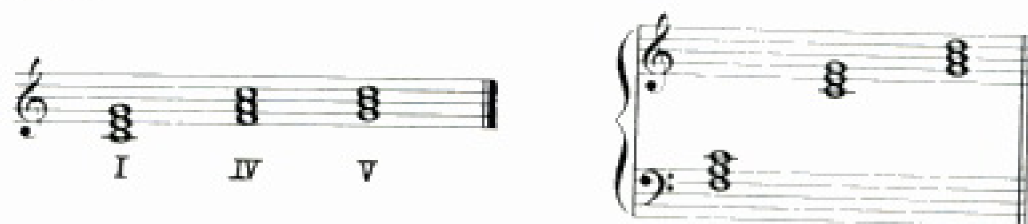
和聲學的研究，是建立在自然音階的系統之上的，和聲，實在也

是進化成長的結果。自然音階和聲，雖然不是舊式和聲系統的本體，但是它應爲和聲進化中的一部分。因爲它最靠近二十世紀時期的和聲系統，也可以說是現代和聲逐漸發展的基點。所以學者在踏進更深入的研究之前，必須完全的控制，與了解簡易的自然音階和聲的方法。

自然音階的素材，具有一種永恆的重要性，因爲它是更複雜的和聲的酵母，以及平衡的基本色彩的媒體；又因爲它是習見的，而且是簡易的和聲的媒體，它供給一種對調性清晰，以及控制副和絃與基本和絃平衡的方法。無論和聲結構，多麼的複雜，但調性意識與平衡的基本原素，仍然存在。任何學者，倘不能熟練這種簡單的形式，便無法期望能夠精通那些更複雜的形式了。

最重要的控制原則，是基本三和絃與副和絃的平衡問題。基本三和絃，在大調裏，是Ⅰ、Ⅳ與Ⅴ，屬和絃是位於主音上方五度，而下屬和絃則位於主音下方五度。這種上下各是一個五度關係，是基本的特質。在根音之間，符合最自然的純五度音程的關係。如例：

例 56



副和絃Ⅱ、Ⅲ與Ⅵ，必被承認，它們的目的，是在供給色彩變化的。當基本的色彩，已經被清晰的建立，甚至於發生了興趣時，這種對比，便成爲心理上的需要了。調的意義是循環運行的，——先使用基本色彩，爲了對比繼而使用副色彩，然後重新使用基本色彩。——因此便形成一種從主音中心向前或向外運動的感覺，然後再返回中心。因此學者在控制平衡與運用平衡的練習裏，宜先完成建立平衡原則的第一個計劃。這種基本和絃與副和絃，嚴格的、有規律的用法，不能被誤解爲教條式的法則，它所牽涉到的最自然的進行，完全是爲了平衡原則的需要。因爲必有足夠的基本色彩才能供給穩定，必有足夠的

副色彩才能避免單調。尤其是在開始時，這是對學者的創作能力的挑戰，也就是音樂藝術作品的要求。

茲舉實例分析說明如下：

例 57

莫差爾特鋼琴奏鳴曲

例 58

貝多芬鋼琴協奏曲作品15

例 59

布拉姆斯華爾茲舞曲

例59續

對比　返回中心

VI　I　V7　I　等等

副和絃　基本和絃

習題八

1 試從十八、十九世紀具有代表性的著名作品裏，選出若干首，分析它們的平衡的用法。

2 試給若干簡短的樂句，利用大調的主、副和絃色彩平衡的原則，在不同的調裏，完成大調和聲的平衡用法。

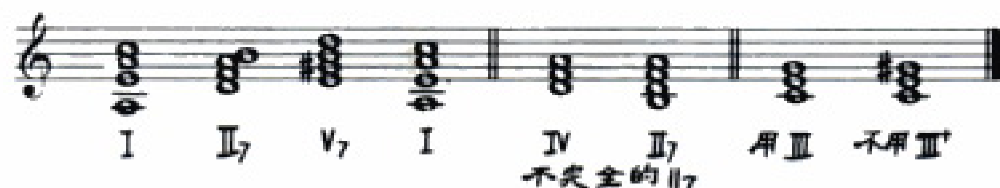
㈢小調和聲的平衡原則

基本三和絃，在小調裏，平衡的問題，差不多是相似的，不過副和絃色彩的角色，是顚倒過來，而成爲大和絃了。

和聲小音階所持有的戲劇性質的連接，是包含在 $\mathrm{I}-\mathrm{II}_7-\mathrm{V}_7-\mathrm{I}$

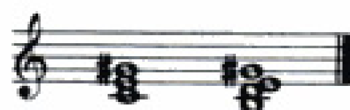
的進行裏，Ⅳ和絃雖可被認爲是基本和絃，但在小調的意義上說，它是屬於不完全的II_7的和絃形式。因此，只剩Ⅵ與Ⅲ和絃，以大三和絃的色彩，代表對比的要素。這種用法，是要使Ⅲ和絃以自然小音階的立場出現，以便聽來能與大三和絃相一致。如例：

例 60



Ⅲ和絃在和聲小音階裏，是增三和絃，實際上它只有當做屬音和絃說明調的意義。如下例所示，恰像大調似的，最重要的藝術原則，是在處理小調裏的，平衡基本和絃與副和絃的對比特質。

例 61



下例是說明小調和聲平衡的片段，摘自貝多芬第七交響曲第二樂章。

例 62



玆再舉一實例分析說明如下：

例 63



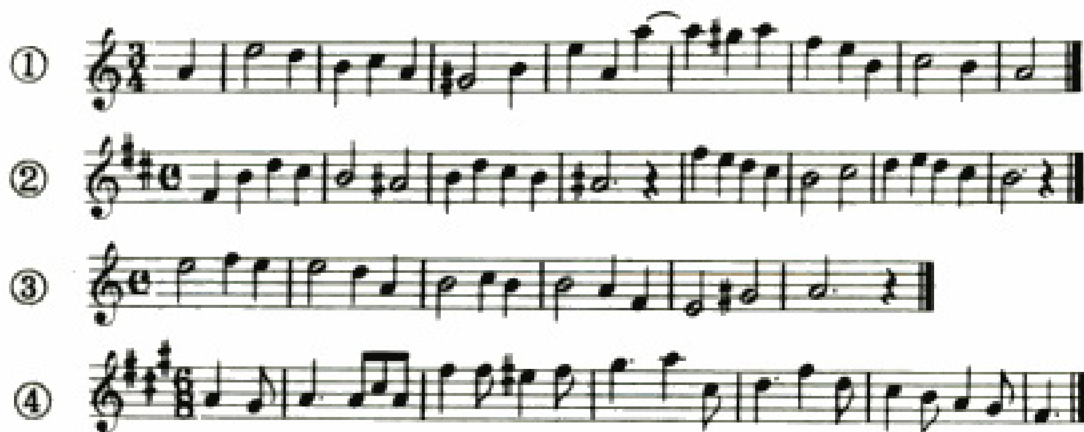
例63續



習題九

1 試從十八、十九世紀具有代表性的著名作品裏，選出若干首，分析它們的和聲平衡的用法。

2 試給若干簡短小調樂句，利用小調的主、副和絃色彩平衡的原則，在不同的調裏，完成小調和聲的平衡用法。



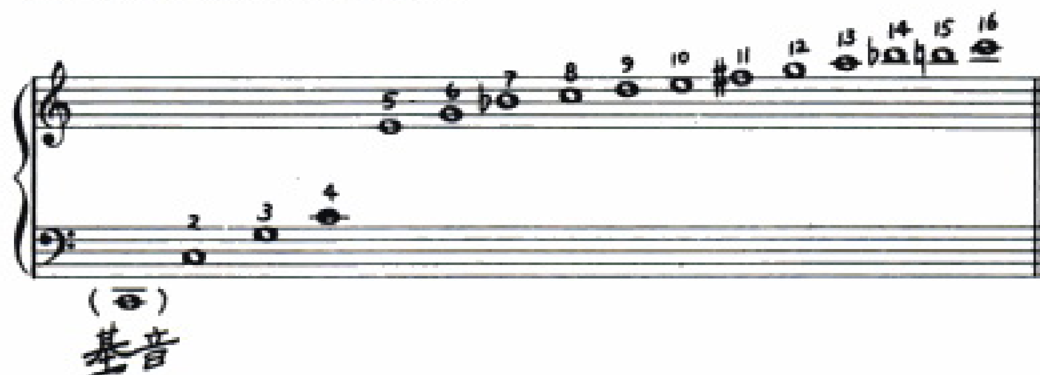
㈣和絃關係的分析

任何和絃，尤其是簡單的三和絃，最基本的事實，是根音的擴張。這種物理現象，經由泛音列的觀察，即能明瞭。因爲在泛音列固有的關係裏，對於所有的和聲意義是如此的密切，所以必須清楚的了解其中數學的事實，與藝術的暗示，才能徹底把握根音比例原則的用法。

泛音列是音的數學關係，是基於共鳴的振動而擴展的，譬如在鋼琴上彈一個比中央C低兩個八度的C，不僅這個音開始振動，其他幾個與它有密切數學比例的音，也同樣在振動，而成爲被聽到的聲音的一部分。無論何時，一個單音，或一組和絃被聽到時，這些音和這一音列的關係，總是依照一定的形式而不斷的出現。

下列樂譜所示，是泛音列中的數學比例，與本調音程：

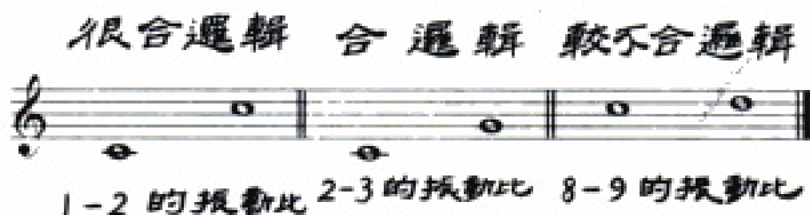
例 64　基音振動數的比例



在着手研究之前，學者必須完全熟悉這種關係，能在任何指定的基音上，彈出泛音列。

細察上述一組音列，便能證明幾個和聲的重要事實。首先，能看到某些音程，在數學比例上，較其他的音程更爲自然，音樂史已經證實了這些現象。八度，是最自然最合邏輯的一種，甚至造成了與根音有相同音響的錯誤。五度，則成爲兩音相異之中的第一個最合邏輯的基本關係。其次應該是純四度；當我們在泛音列往上進行的現象裏，再加研究時，可以看到大三度音程；全音與半音的比例，距離雖然拉近，但從混合的可能性的立場來看，是較不合邏輯的而且是奇異的關係。

例 65



在泛音列中，另一重要的事實：和絃實際上是根音的擴張。因此，爲了透徹了解此種事實的本質，必須根本的認識根音所具有的與其前後根音的關係。接受了這兩種事實，就能從稱爲根音比例的現象，而看到和絃結構之間的邏輯關係的存在。譬如一個建立在C音上的和絃，跟着是一個建立在G音上的和絃，這兩個和絃有密切關係，因爲根音C與根音G，具有最密切的關係。如例：

例 66



假如一個建立在C音上的和絃，跟着是一個建立在A音的和絃，其間關係雖然密切，但不如前者那麼合乎邏輯。因爲三度的比例不如五度的比例合邏輯。因此，可見所有和絃進行，都牽涉到一個接着一個不同比例的組合，從最合邏輯的（比例簡單的）排列，到不合邏輯的（比例複雜的）排列。建立和絃列的藝術效果，是需要一種由比例組合而成，令人滿意而平衡的整體進行的認識。這種基本認識的需要是：

①應用足夠的合邏輯的比例，給予自然、安定、終止感。

②並且應用足夠的較不合邏輯的比例，給予向前運動、色彩的趣味、與變化。

根音比例的原則，是非常重要的，現在只就對自然音階大調的應用原則說明如下：

最簡單的應用這種原則，是4或5的比例關係的分析，藉以證實它的重要性。

四度音程可以視爲五度的轉位，所以不必考慮五度比例，而專論四度比例的處理法。

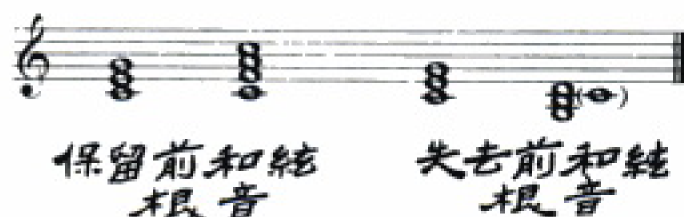
爲了方便，撇開五度的考慮，而只說四度是所有可能比例中最基本的，當做基本通則。如例：

例 67



四度比例包含兩種可能性：移上四度；移下四度。移上四度是比較合邏輯的。因爲移上四度的第二個和絃，仍保留前和絃的根音，而移下四度則否。如例：

例 68

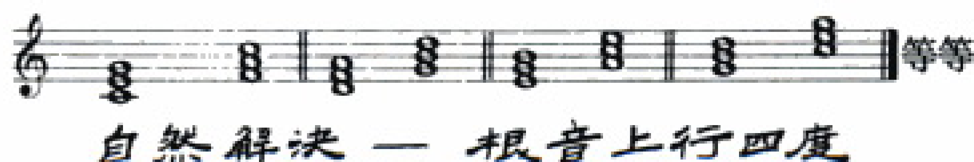


因此，可以確定基本通則如下：

移上四度（或移下五度）是和絃中所有可能的最基本的關係。

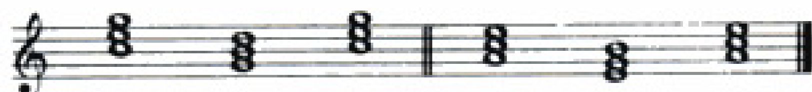
從分析古典音樂裏，可以顯示這種移動，佔了很大的優勢。如Ⅴ—Ⅰ的進行，常在告一段落或終止裏如此連接，又如許多普通的進行：Ⅰ—Ⅳ，Ⅱ—Ⅴ，Ⅲ—Ⅵ等等，是更進一步的，對這種基本關係的確定。所以，這種進行被認爲是自然解決。如例：

例 69



移下四度雖是合理的進行，但它總在後面跟著一個上四度的移動。如例：

例 70



當使用小三和絃時，可能更自由的移下四度，而且在幾個連續的移動中，並無建立移上四度的强烈需要。

例 71

假如同樣的進行，是大三和絃，便產生了很強烈的需要，以移上四度作爲平衡的元素。如例：

例 72

依照邏輯的次序，接着要討論的是三度的根音比例，在它所包含的兩種可能性裏，移下三度比較合乎邏輯，因爲移下三度，可以保留前和絃的根音，而移上三度則否。如例：

例 73

保留前和絃的根音　失去根音

運用比例原則的方法，可以建立一個相關邏輯的等級。最合邏輯的移動是移上四度，其次的可能性是移下三度，然後是移下四度，至於移上三度是這四種最普通的和絃關係進行可能性中，最不合邏輯的。

要淸楚的在調裏獲得這種和絃進行的觀點，以及了解這些最自然的和絃關係中的平衡有效的用法，宜先計劃一種練習，開始在主音，結束也在主音的合於邏輯的根音列，由音列的移動，牽涉到四度和三度比例的用法。如例：

例 74

下四 上四 下三 上四 上四 下三 上四 上三 下四 上四

顯而易見，組合的可能性是多種的，首先使它獲得一個合邏輯的根音列，然後，在這些選定的根音列上建立一個簡短的音樂例句，經由學者的藝術創造力，而予以適當的表現。這些例句，可以是標準的

四部和聲的形式，也可以作成鋼琴曲的形式。

除了稱爲最合邏輯的四度和三度的比例之外，還有全音、半音、增四度等比例的可能性的存在。不過這些比例被認爲是較不合邏輯的比例。

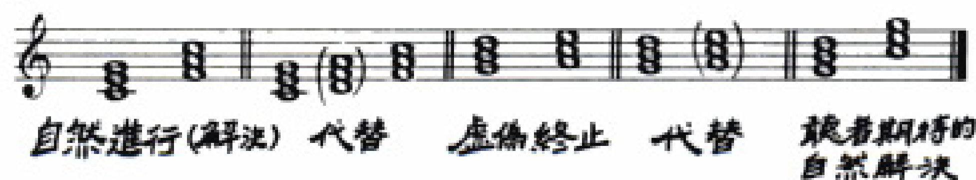
觀察下列較不合邏輯的比例，將再次顯示邏輯性的等級，其中最有用的是全音上移的比例，這種邏輯，一部分是由替代原則演化而來的。如例：

例 75



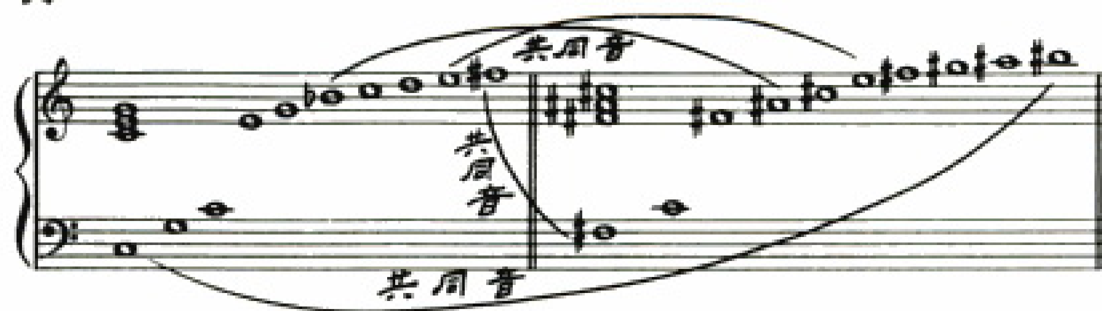
從固有觀點而言，心靈最自然的要求，是自然解決（移上四度），但它也接受全音，當做這種最自然移動的代替者。這種代替的解決，時常被認爲是一種規避的或虛僞的終止，它包含一種最後的四度比例的終止性質的暗示，在這種情況之下，它的移動便有Ⅰ－Ⅱ，Ⅲ－Ⅳ，Ⅳ－Ⅴ，Ⅴ－Ⅵ。如例：

例 76



按照邏輯的次序，在這些較奇異的關係裏，其次的是增四度的比例，但它很少使用，除了在轉調的需要裏。然而，由於可在根音上建立一個不同的增四度的泛音列的內在關係，實際上它是體含一種固有的邏輯。觀察下述兩個泛音列，即可顯示出造成這種關係的合乎邏輯的四個共同音。如例：

例 77



按照邏輯的次序，最後剩下的可能性的連接，是移上半音，和移下半音。很可能使用這四個很不合邏輯的和絃關係，因爲要使它產生有趣的效果的話。最古老的和最現代的作曲家，都曾很自由的使用它們。

爲了獲得特殊的趣味，學生當可嘗試使用較爲複雜的和絃列。即使用四度、三度移動的平衡與終止的性質，以及這些較不合邏輯的級進的、增四度的引人入勝的移動方法。但要注意不宜使用太多連續的、較不合邏輯的移動，而且在用進一個不合邏輯的移動，一定要用三度、四度的移動來加以對抗，而引它回到平衡。如例：

例 78



在樂句進行裏，主音被引用時，最好使它的三度或五度在低音上（即第一轉位或第二轉位），以便在移動中保持樂句的完整。實驗這些根音比例時，不一定要求全部低音是和絃的根音。如例：

例 79



習題十

1. 試在下列指定的各調上，設計最自然的和絃關係中的平衡有效的用法。

①開始與終止在主音上。

②最少要使用十二種不同的根音。

③合於邏輯的根音列，暫以四度和三度的比例爲限。

④先後在G大調、D大調、B^b大調、A大調等四種調上設計不同的根音列（和絃的進行）。

2. 試根據泛音列的發展，在降B音上建立一個不同的增四度的泛音列的關係，並指出造成這種關係的合乎邏輯的四個共同音。

3. 試在下列指定的各調上，設計含有不合邏輯的，引人入勝的根音移動的用法。

①開始與終止在主音上。

②最少要使用十六種不同的根音。

③主音被重複引用時，最好使用第一轉位或第二轉位。

④不要使用太多連續的不合邏輯的移動。

⑤用進一個不合邏輯的移動後，要用三度、四度移動來加以對抗，而引它回到平衡。

⑥先後在F大調、E大調、降A大調、g小調等四種調上，設計不同的根音列（和絃的進行）。

第四章　三和絃及四部和聲法

兩個或兩個以上的音程結合，可以構成一個和絃。通常的（也稱傳統的，或古典的）和絃是由三度音程的重疊而構成的。至於廿世紀的音樂裏，結合音程的各種方法的應用，另在有關章節，即第廿四、廿五兩章，詳加闡述。

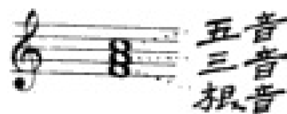
三和絃（Triad）是由三個音構成的和絃，這三個音，是各以三度音程互相重叠。三和絃是整個和聲系統裏的基礎，即使在現代的許多基本的和聲發展上，三和絃仍保持它的重要地位。

三和絃裏的三個音，分別稱為「根音」、「三音」、「五音」。如在這個和絃裏，最低音稱為和絃的根音（Root），和絃的命名，便是根據根音的音名，或在音階上的度數而定。上例是C和絃，在C大調裏是主和絃，亦稱第一級和絃。其他兩個音，分別依照距離根音的音程度數，而稱為三音、五音。如例：

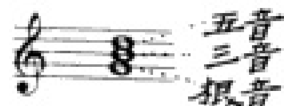
例 80



C和絃



F和絃

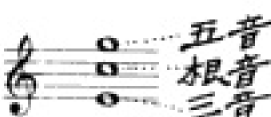


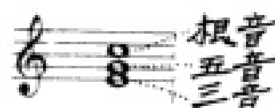
G和絃

和絃裏的三個音，不論它按照任何次序而排列，它的個別的名稱，總是保持不變的。如例：

例 81







(一)三和絃的種類

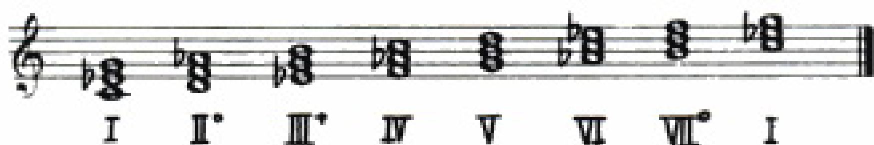
用C爲主音的大調與和聲小調兩種音階，構成各種三和絃如下表：

例 82

C大調音階



C小調音階



音階裏的各個三和絃，不但在音高上有所不同，由於構成的音程關係，以及音響的性質，也有了差別。依照根音與其他二音間所構成的音程性質，三和絃可以分爲四種：

由大三度與純五度構成的是大三和絃（Major triad）

由小三度與純五度構成的是小三和絃（Minor triad）

由大三度與增五度構成的是增三和絃（Augmented triad）

由小三度與減五度構成的是減三和絃（Diminished triad）

學者宜多多實驗，用聽覺辨別這四種類型的三和絃。如例：

例 83



大三和絃與小三和絃都是協和的和絃，因爲這兩種三和絃是由協和音程構成的。減三和絃與增三和絃則是不協和的，因爲這兩種和絃裏，含有不協和的增五度與減五度音程。

羅馬數字不僅是代表音階裏的級數，還可以用來表明該音所構成的和絃性質，不論它是原位的，或是轉位的。

通常用大寫的羅馬數字表示大三和絃，小寫的羅馬數字表示小三

和絃，加＋號的大寫羅馬數字表示增三和絃，加。號的小寫羅馬數字表示減三和絃。

全部三和絃，可以歸納如下：

大三和絃有：大調裏的Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ。
小調裏的Ⅴ、Ⅵ。
小三和絃有：大調裏的Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ。
小調裏的Ⅰ、Ⅳ。
減三和絃有：大調裏的Ⅶ°。
小調裏的Ⅶ°、Ⅱ°。
增三和絃有：小調裏的Ⅲ⁺。

音階裏各個和絃，也可依照它在音階上的關係而命名。如：第一級是主和絃，第二級是上主和絃，第三級是中和絃，第四級是下屬和絃，第五級是屬和絃，第六級是下中和絃，第七級是導和絃。

主和絃及其兩個最密切的關係和絃——屬和絃與下屬和絃，統稱爲正三和絃（Principal Chord），正三和絃是和聲學上主要的元素。其他三個三和絃——Ⅱ、Ⅵ、Ⅲ級和絃，統稱爲副三和絃（Subordinate Chord）。副三和絃常散布在正三和絃之間，作爲變化，對比與裝飾之用。

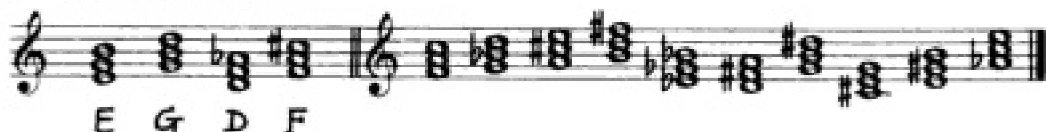
習題一一

1. 在降B、G、F、D等大調音階上，寫出各音的三和絃，並註明羅馬數字所代表的級數與性質。

2. 在e、c、b、升f 等小調音階上，寫出各音的三和絃，并註明羅馬數字所代表的級數與性質。

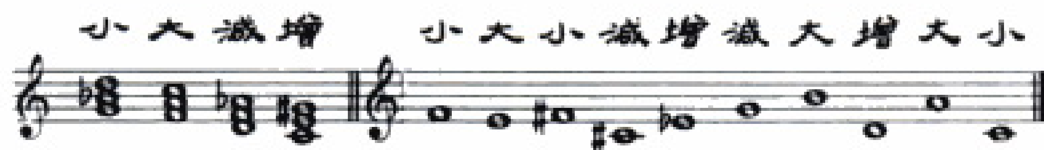
3. 分析下列各個三和絃的性質。在譜表下方註明根音的名稱，在譜表的上方註明和絃的性質（大、小、增、減）。

例題 小 大 減 增



4. 在下列的根音上，寫出指定的三和絃。

例題



㈡聲部的配置

和聲學的研究，與構成基本的四部寫作所依據的原則有關，所以寫作習題時，以四部和聲爲基礎。名詞上所謂聲部（ Voices ），不一定是指人聲，不過不論寫給人唱的或是樂器奏的，各聲部總是按着唱起來是好聽的旋律而進行的。所以採用習慣上歌唱的四種音域的名稱。依照由上而下的次序是：高音聲部（ Soprano ）、中音聲部（ Alto ）、次中音聲部（ Tenor ）、低音聲部（ Bass ）。高音與中音爲女聲部，合寫在高音譜表上，符尾一個向上，一個向下；次中音與低音爲男聲部，合寫在低音譜表上，符尾一個向上，一個向下。

高音與低音，在聲部的外面，合稱爲外聲部；中音與次中音，在聲部的裏面，合稱爲內聲部。各聲部的音域與記譜法如下：

例 84



至於偶而超出這些音域的限度，是沒有妨礙的，尤其是預爲樂器演奏而設計的四部和聲，當可酌予擴張，只是要使每個聲部的重心，時常保持在正規的音域裏，少用極端音爲佳。

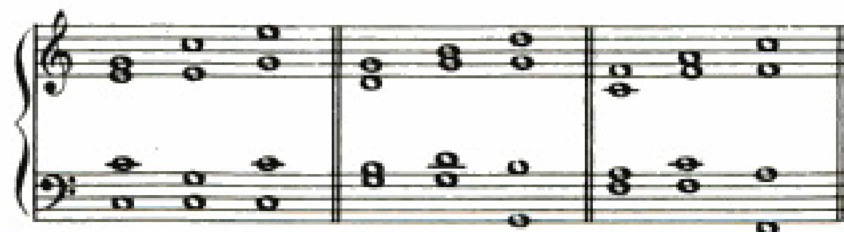
將和絃中各音適當的配置在四個聲部上，是最基本的和聲技巧。如何使垂直部分（指和絃），能與水平部分（指曲調）互相照顧，符合聲部進行的原則，使能發出淸晰均衡的音響，甚至主觀上所謂的雅

美、豐厚、明朗、或陰沉的音響。通常安排一個和絃，總是將較大距離的音程放在最下方，將較小距離的音程放在最上方。此正類似泛音列裏各個泛音出現的情況。

玆分述各聲部配置的法則如下：

1. 和絃音的重複　三和絃只由三個音組成，在四個聲部裏，必須重複一音，最適於重複的音，是三個正音（即主音下屬音與屬音），尤其是當它作爲根音時。如例：

例 85



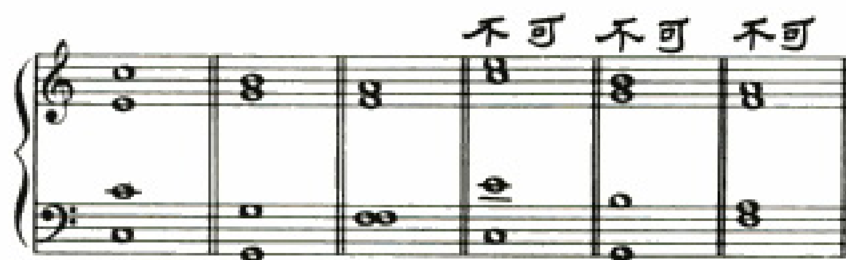
根據這個原則，正三和絃宜重複根音，副三和絃最好重複三音（也可以重複根音，惟導音則不宜重複根音）。如例：

例 86



必要時，在四部和聲裏，正三和絃可以省略五音，而再重複根音。如例：

例 87

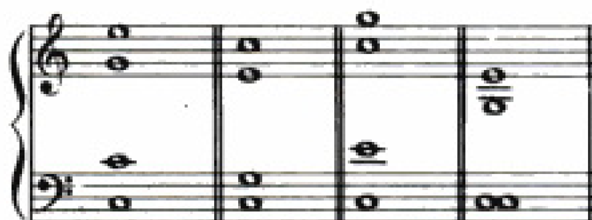


但副三和絃與導和絃則不可省略五音。

2. 開離與密集　一個和絃配置爲四個聲部時，上方三聲部作較大

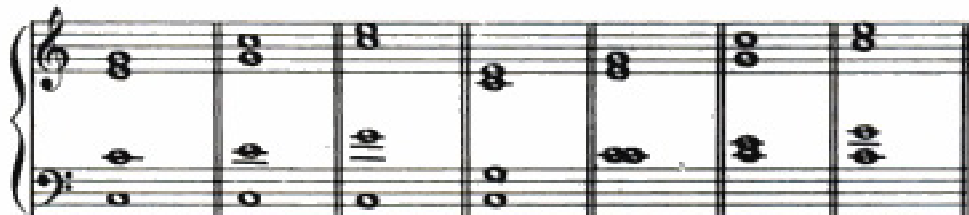
距離的安排，彼此之間相隔五度、六度，最多八度的距離，稱爲開離和聲（Open Harmony）。如例：

例 88



四部和聲的上方三聲部作較小距離的安排，彼此之間相隔只有三度或四度的距離，稱爲密集和聲（Close Harmony）。通常倘高音聲部在很高的音域裏時，不宜採用密集位置，因爲會使其他各聲部的位置提得太高，而增加聲部配置的困難。如例：

例 89



中音距兩個相鄰的聲部（卽上方的高音與下方的次中音），均不可超過八度，但下方兩個聲部（卽次中音與低音）則可超過八度。如例：

例 90



3. 旋律的位置　三和絃的四部和聲，任何一級和絃都可能有下列三種旋律的位置（Melody position）。

①根音在高音聲部，稱爲八音位置（Octave position）。

②三音在高音聲部，稱爲三音位置（Third position）。

③五音在高音聲部，稱爲五音位置（Fifth position）。

如例：

例 91



完全的三和絃可以自由的從密集和聲改變爲開離和聲。或由開離和聲改變爲密集和聲。它的旋律位置，也可依據需要而任意變換。

習題一二

1. 試將下列指定各調的三和絃配置成爲四部和聲（每一調寫兩個四部和聲，一個是開離的，一個是密集的）。

①G大調的主和絃　　②F大調的屬和絃

③C小調的主和絃　　④b小調的下屬和絃

2. 試在下列指定的調上寫出七個和絃的四部和聲，每一和絃須包含密集的與開離的三種位置。

①D大調　　②g小調

例題

8 5 3

I　I

3. 分析下列各三和絃的構成。包含大、小、減、或增和絃的種類，旋律的位置，調名、及級數。每個和絃的根音，可能是何種調性音階

裏的第幾級音。（用羅馬數字表示）

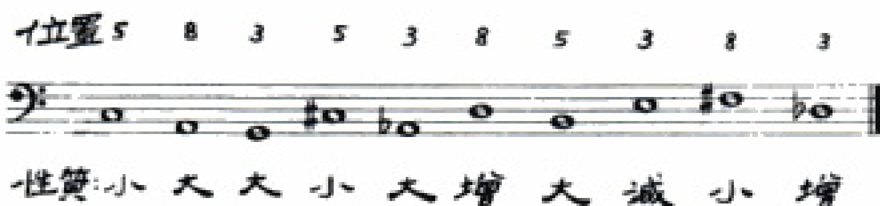
例題



E 大調 I

B 大調 Ⅳ

4. 依照下列指定的和絃性質與位置，寫出四部和聲，並加上適當的臨時升降記號。

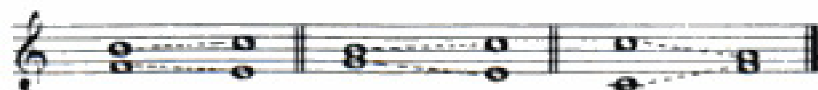


㈢聲部的進行

各聲部的進行有三種方式：

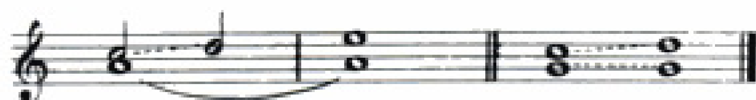
①反向進行（Contrary motion）兩個聲部按着相反的方向進行，反向進行造成獨立性的效果，可能最大，但是要四個聲部，完全的依照四個不同的方向而進行，當是沒有必要而且是不可能的。如例：

例 92



②斜向進行（Oblique motion）一個聲部同音延續或同音進行，另一聲部則向上或向下進行。如例：

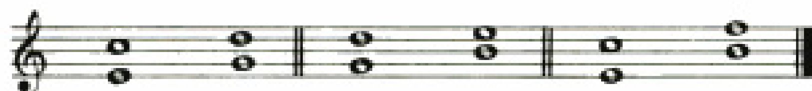
例 93



③同向進行（Similar motion）兩個聲部按着相同的方向進行。

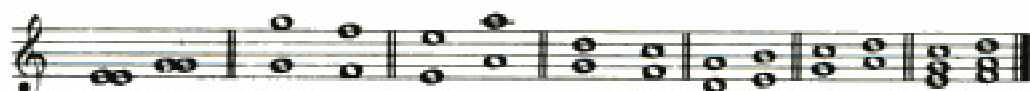
如例：

例 94



同向進行時，倘兩個聲部間保持同樣的距離，則稱爲平行（ parallel ）。平行的兩個聲部，比較不能各自獨立，可以看成一個聲部的重複，在傳統和聲裏，總是避免採用同度、八度、五度的平行。但平行三度、六度是常用的，至於平行四度，則要在下方有平行三度時，才可用入。如例：

例 95



和聲學的研究，有兩個要點：第一是怎樣使適當的和絃互相連接；第二是怎樣使各聲部作穩妥的進行。它的各種法則，與作曲的應用有密切關係。

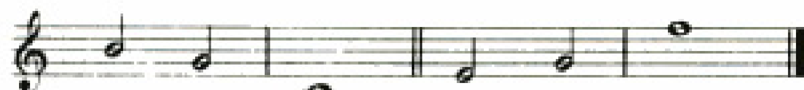
玆將有關和聲進行的法則，分別說明如下：

1. 聲部穩妥進行的法則　各聲部的進行要力求穩妥，並注意下列幾點：

①內聲部避用大跳　內聲部要避用四度以上的跳進，外聲部雖可用入大跳，但須注意下述要點，以保持進行效果的佳良。

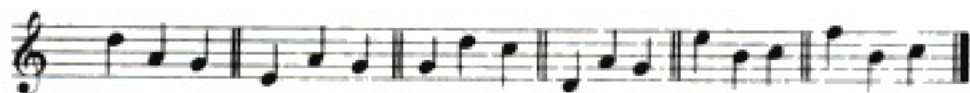
ㄅ、四度音、五度音的前面或後面，不可形成大七度或小九度的同向進行。如例：

例 96



ㄆ、四度、五度大跳之後，常須作反向進行。如例：

例 97



ㄇ、六度、七度（以小七度爲限）大跳後，也常作反向進行。如例：

例 98



ㄈ、大跳之後，倘仍在同一和絃裏進行，或大跳的後一音是靜音，都可不作反向進行。如例：

例 99



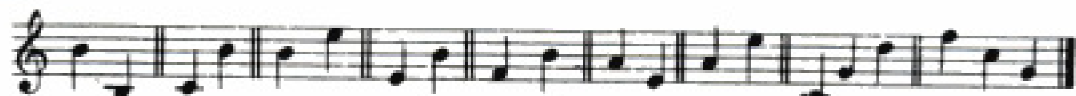
ㄉ、八度跳進後，原則上宜作反向進行，倘八度跳進後，須同向進行時，只限在起音的時值較長，而且進行一級後，立卽反行的情況下，才能許可使用。如例：

例 100



ㄊ、下列各種大跳，都是錯誤的，宜予避用。如例：

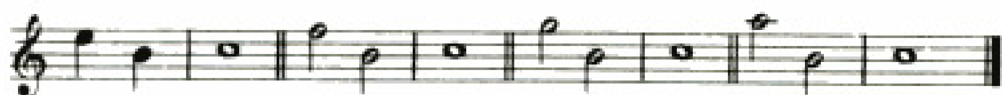
例 101



ㄋ、當一音從上方向下跳進第七度，或從下方向上跳進第四度或第六度時，各音均可依照自然的方向而反行，如此構成的大跳，則不論是否屬於正三和絃，一律許可使用。如例：

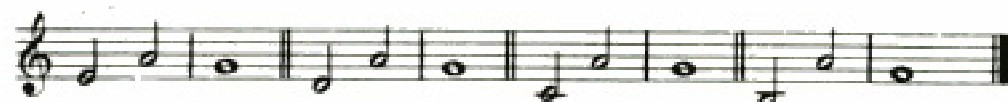
㈠向下跳進第七度

例 102



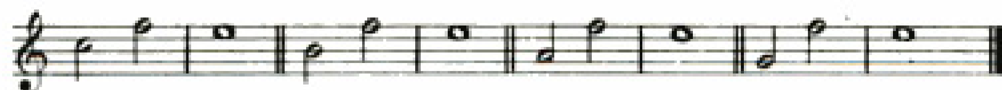
㊁向上跳進第六度

例 103



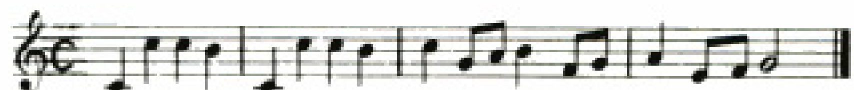
㊂向上跳進第四度

例 104



ㄉ、聲部各音的進行，倘依照原音形（ Figure ）反復出現，或移動高度作模進（ Sequence ）再現時，常使不正規的進行，變為正當可用。如例：

例 105



2.動音的穩妥進行　音階裏的七個音，可以分為兩類：一是靜音（ Inactive tone ），另一是動音（ Active tone ）。靜音性質安定，常常是為動音所要進入的目標。靜音是一、三、五度三個音；動音是二、四、六、七度四個音。

動音進行的方向，常以最靠近的靜音為進入的目標。所以它們的穩妥進行的要點，宜特加注意。

①導音的進行，無論在任何聲部，均以向上進入主音為宜，但如為了充實和聲，在內聲部也可下行進入屬音。如例：

例 106



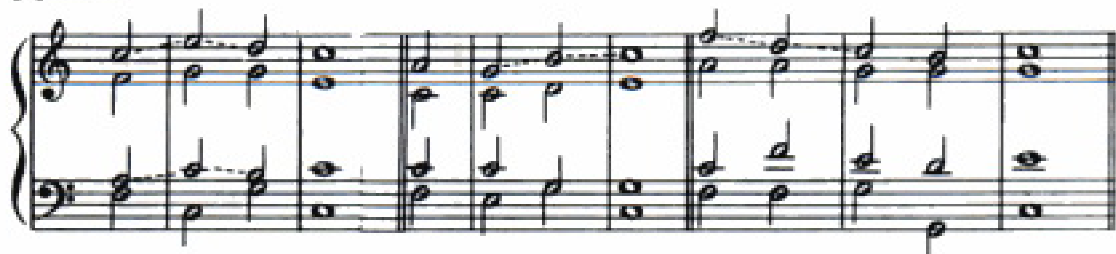
②第四度與第六度在高音聲部時，必須下行，在其他各聲部雖以下行爲佳，但並非必要。第四度作爲根音放在低音聲部時，常可上行一級，如放在高音聲部時，下行三度到上主音，也是許可的。如例：

例 107



3. 順着音階作上、下二度級進，當屬最佳，小跳（即三度的跳進）也可常用。大三度跳進後，最好是反向進行一級（除非跳進的導音在弱拍上，則可上行一級進入主音。至於小三度的跳進，可自由應用。如例：

例 108



4. 不可將兩個同位置的原位三和絃連接在一起，以免發生不良的音響，除非大、小三和絃互相連接，其中小三和絃重複三音時，尚無妨礙。如例：

例 109



5. 錯誤進行的研究　造成美好曲調的要素，常是由於級進的運用，因此只有在恰當的情形下用入跳進，以求變化。太多的跳進，常會造成不圓順的效果，而無法獲得所期望的流暢的特質。聲部的進行，有許多是錯誤的，爲了保持效果的完美，有些應予禁用，有些則應盡可能予以避免。玆特分別擧例說明如下：

①兩聲部間，不得有平行同度、平行五度或平行八度的進行。如例：

例 110



②導音進行未予解決是錯誤的。（但內聲部的導音，許可向下進入屬音。）如例：

例 111



③第四度、第六度在高音聲部向上進行是錯誤的。如例：

例 112



④不同和絃的兩聲部，同時作大跳進行，是錯誤的，但為了保持聲部進行的流暢，並無其他錯誤時，偶然用入，是許可的。如例：

例 113



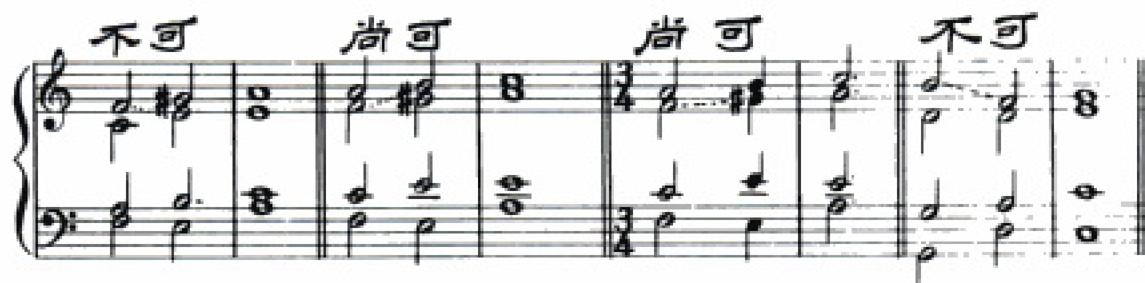
⑤各聲部的交叉或超級跳進，是錯誤的。如例：

例 114



⑥增音程的進行，是錯誤的。但內聲部構成增二度的二音，是導音進入主音，且二音的時值相等，或第二音歷時較短時，是許可應用的。如例：

例 115



⑦V的導音與Ⅳ的低音聲部不在同一聲部的連續二音，構成了三全音的關係，稱爲交錯關係（Cross-Relation ）或錯誤關係（False-Relation ）。當導音在高音聲部進入主音時，三全音的錯誤關係，至爲明顯，應予避免。但當導音放在內聲部時，則無甚妨礙，而常被採用。如例：

例 116



⑧外聲部的隱伏八度或隱伏五度，卽同向八度與五度（Hidden Octave or Hidden perfect fifth; direct octave and direct fifth ）。作曲家們一直是十分注意的問題，認爲是錯誤的，應予避免。但高音聲部進行的音程是小二度或大二度時，是許可採用的。如例：

例 117



⑨不同和絃的四聲部均作同向進行，卽四部平行，有時是錯誤的，宜盡量避免。但高音聲部級進時，在不違反穩妥進行的原則下，是許可採用的。如例：

例 118



⑩兩聲部間的反行五度或反行八度，因不能保持聲部的獨立性，所以仍屬錯誤的進行，雖然在終止處偶然可能用入，在原則上，宜盡量予以避免。如例：

例 119



上述各種錯誤進行，當同一和絃反復使用時，均可從寬處理。

習題一三

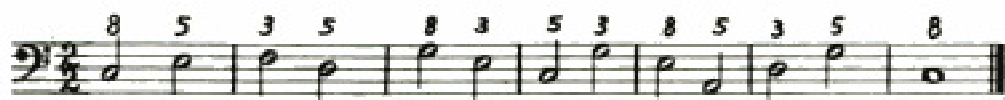
1 指出下列各和絃的錯誤進行與錯誤配置，並說出它的錯誤名稱。



2. 依照下列指定各調和聲的進行，寫作四部和聲，並完成三種不同的旋律位置的排列。（注意只要以開始和絃的位置爲依據）

①D大調的Ⅳ－Ⅴ　　②e小調的Ⅴ－Ⅵ
③F大調的Ⅰ－Ⅵ　　④a小調的Ⅴ－Ⅰ
⑤降B大調的Ⅵ－Ⅳ　　⑥升c小調的Ⅱ－Ⅴ
⑦G大調的Ⅱ－Ⅴ　　⑧f小調的Ⅴ－Ⅵ

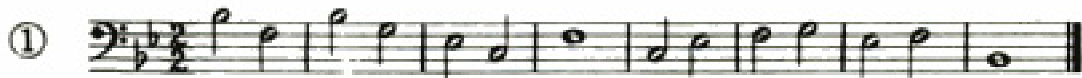
3. 依照下列指定的根音與旋律位置，用原位三和絃，完成四部和聲，並盡可能將共同音放在同一聲部。

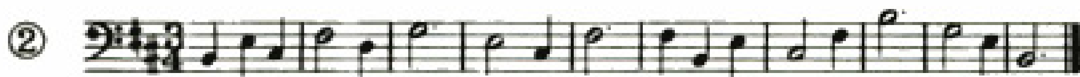


4. 試將下列各組的原位三和絃，寫成四部和聲，首先用第一種方式，即嚴格遵守有關和聲進行的各項法則，然後用第二種方式，加以改進，即使高音聲部的曲調，更爲流暢動聽些。

①G大調 Ⅰ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅰ Ⅴ Ⅵ Ⅳ Ⅱ Ⅴ Ⅴ Ⅰ。
②g小調 Ⅰ Ⅵ Ⅳ Ⅱ° Ⅴ Ⅵ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅶ Ⅴ Ⅰ。
③E大調 Ⅰ Ⅴ Ⅲ Ⅵ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅴ Ⅵ Ⅳ Ⅴ Ⅰ。
④c小調 Ⅰ Ⅴ Ⅰ Ⅳ Ⅱ° Ⅵ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅳ Ⅵ。

5. 試用原位三和絃，在下列指定的低音上，寫上高音、中音、次中音聲部，每題均須寫出上述兩種和聲的方式。

① 

② 

第五章　和聲的節奏

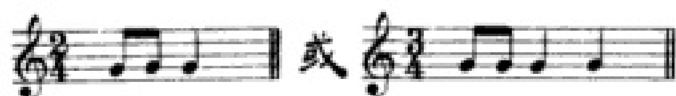
藝術裏的雕塑建築、與繪畫，都是靜態的，但音樂與它們不同，因為它是動態的。音樂與詩歌一樣，是在動的狀態裏進行着，前後推移，繼續出現，因此音樂演出時，需要時間的延續，並依憑節奏（Rhythm ）將經過的時間，分成各種部分（包含相同的與不同的）。

拍子只是說明小節裏的拍數而言，拍子本身是沒有節奏的。但在音樂裏，拍子往往在重要的各點上，卻與節奏的抑揚頓挫相符合，便以為拍子是合乎節奏的。其實音樂是首先產生節奏，然後才設法在節奏的强音處，加上小節線的。玆將節奏的原理，與和聲的節奏等分別闡述如下：

㈠節奏的組織

各種拍子裏，除了各小節裏的普通强弱外，常常由於變化上的需要，而產生轉化的原則，即作小轉化（即二分之一或三分之一的轉化）則轉弱；反之，作大轉化（即二倍或三倍的轉化）則轉强。如下列節奏：

例 119



第一拍的强點固未喪失，但音樂上的重要性，或强調音的性質，便已完全失去，而移至次拍了。因此我們在曲調裏，對於各音的强弱，有各種運用的方法。假定用 Sol 、La 、Si 、Do 四音，如作成普通節奏，强調首音，則可寫成等時節奏，如例①，或寫成痙攣節奏，如

例②，都能達到目的，以下各例，便不能做到。例③、④是强調第二音；例⑤、⑥是强調第三音；例⑦、⑧是强調第四音。如例：

例 120



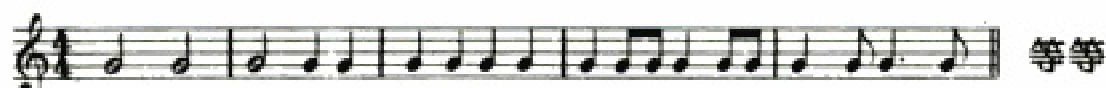
上例①②④⑥⑧的强調音與普通强弱是一致的，③⑤⑦例都是根據轉化原則而作成的。

節奏可以分成兩大類：

1 正規節奏　是依照普通的而正常的音感而排列的，强音常在第一拍上，有正格節奏、等時節奏與鑄型節奏三種。

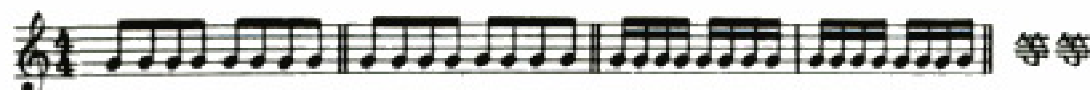
①正格節奏　長時值（有時包含等時值）的音符，常排在强拍上。

例 121



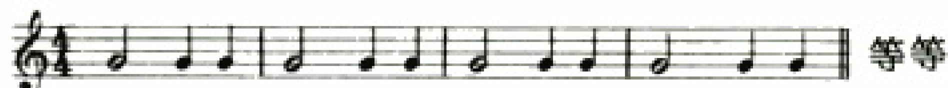
②等時節奏　各小節裏不論强拍弱拍的時值，完全相等。

例 122



③鑄型節奏　多數小節的模型，是完全相同的。

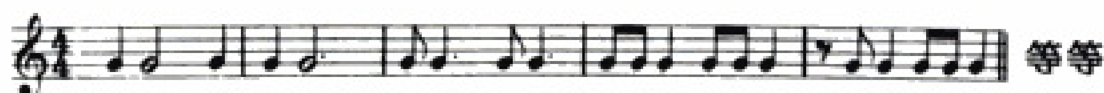
例 123



2 不正規節奏　是不照正常的音感而排列的，强音不在小節的開始處，有時將强音放在弱拍上，有變格節奏、痙攣節奏、與散漫節奏三種。

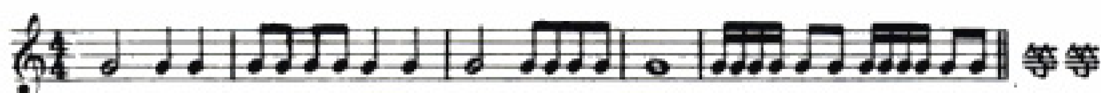
①變格節奏　短時值的音符，常排在强拍上。

例 124



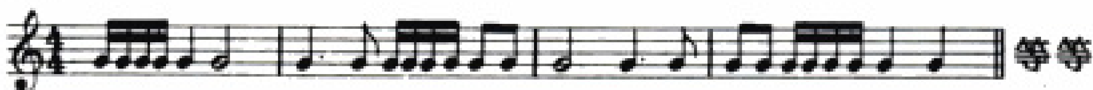
②痙攣節奏　各小節長短音符的排列，較不規律，有時長音符排在强拍上，但突然在强拍上又出現許多短音符，變化多端，不可捉摸。

例 125



③散漫節奏　各小節的長短音符，常作極不規律的排列，沒有相同節奏的小節，有時長音符排在强拍，但有時也在强拍上排入短音符。

例 126



上述變格、痙攣、與散漫等三種節奏，都是具有特性的節奏。它們有時潑辣，有時突兀，有時失去平衡，有時夾着雷霆萬鈞的氣勢，都有非常豐富的表現力，運用得法，可使音樂效果倍增。是音樂裏最佳的素材。

分部音樂，可將各種節奏重叠，使音響變化無窮，這種重叠的節奏，可以稱爲合成節奏。通常一聲部，只有一種節奏，但二聲部、三聲部便能產生合成節奏的效果，聲部愈多，則合成節奏也愈爲繁複。

習題一四

1 試從古典作家的作品裏，選定一、二首，詳細分析節奏類型的應用。

2 試將下列主要的單音，作爲强調音，加入和聲外音，作成流暢的曲調，可活用上述各種節奏。



㈡節奏與曲調

節奏對於聽者所發生的效果而言，它是導源於旋律與和聲兩方面的。玆將節奏、曲調、及曲調的節奏等特徵，分別闡述如下：

1 節奏的特徵　倘將時間分爲絕對相等的單位，這些單位，在時間上是完全相同的，如：拍（ beat ）、拍中細部、與小節等。各單位在時間上雖然相等，但力度並不一致，有些單位較强，有些單位較弱，基本單位的拍，照着上述的方式而聚集，便成爲「拍子（ Time ）」，拍子的基本組合，有兩種：一種是一强拍與一弱拍的相間出現，卽强弱拍有規律的交替出現，稱爲「二拍子（ Duple time ）」，或「二拍節奏（ Duple Rhythm ）」；另一種是一强拍與二弱拍的連續出現，卽强弱拍不規律的交替出現，稱爲「三拍子（ Triple time ）」，或「三拍節奏（ Triple Rhythm ）」基本拍子只有這兩種，至於其他拍子的應用，都是由這兩種基本拍子的結合或演變而成。如例：

例 127

二拍子　强 弱　强 弱　强 弱　强 弱　等等

三拍子　强 弱 弱　强 弱 弱　强 弱 弱　强 弱 弱　等等

上節曾經提及，强音落在小節裏第一拍上的是正規節奏，倘强音落在小節的其他部分，則成爲不正規節奏。但不正規節奏，並非錯誤。有時由於不正規節奏的反復再現，便成爲正當而有效了。

拍數超過二拍與三拍的拍子，稱爲「複拍子（ Compound time）

」，複拍子是結合幾個「單拍子（Simple　time）」而成的。由於複拍子是由幾個單拍子結合而成，所以它有幾個强音。如例：

例128



拍號上方的數字，是2與3時，是表示單拍子，如$\frac{2}{2}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$等，均爲單拍子；倘是4、6、9、與12時，是表示複拍子，如$\frac{4}{4}$、$\frac{4}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{9}{4}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{9}{16}$、$\frac{12}{8}$等，均爲複拍子。

2. 曲調的特徵　單音的連續進行，稱爲「曲調（Melody）」。曲調的性質，視所用的高低音與長短音的現象如何而定。

曲調由互有關係的音作先後的結合，和聲則由互有關係的音作同時的結合。兩者都依照同一的自然法則而成立。和聲倘就廣義的和絃連接而言，它的法則是十分明朗的。但是曲調的法則却是十分模糊的。和聲是整個音樂的基石，它的某些固定不變的法則，容易爲人所體認。因此能隨心所欲的活用這些原理，而熟練得像只依憑直覺似的。但曲調却不然，它被模糊而玄妙的條件所支配，這些條件，無法歸納成爲某種體系，必須憑作者的天資、地方性、知識、或技術修養等而自行體會與發揮。不過，大致說來倘以和聲裏的和絃構成與連接的自然法則，爲影響曲調與決定曲調的主要條件時，曲調還是有可資參考的基本法則。如：

①曲調要有流暢而自然的進行效果，而無笨拙的音的連接。

②節奏要富有變化。

③曲調要具有對稱的形式，如音形（ Figure ）反復，變化反復；或變動高度而再現的模進，變化模化等的結構。

至於有關曲調音的進行的一般條件。如動音的進行方向、級進、小跳、大跳的進行法則等，都在前章聲部的進行裏，詳細說明，請予參閱，不再贅述。

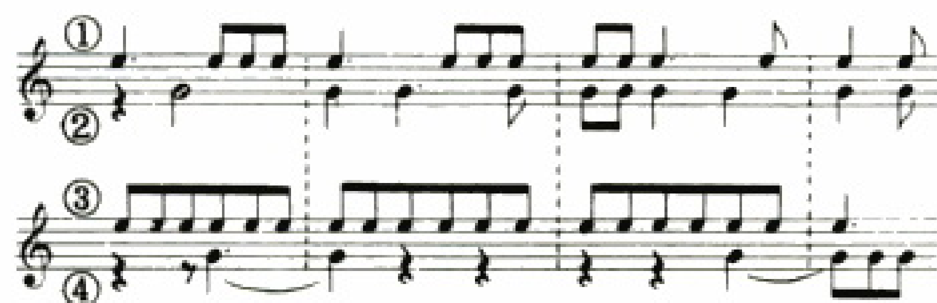
3. 曲調的節奏　同一首作品，和聲節奏的形式，有時與曲調節奏的形式都不相同，然而卻是各聲部曲調節奏的綜合產物，因爲和絃是由各聲部的移動所造成的。作曲家可能是先寫好和絃，然後從和絃裏引導出來各行的曲調。如例：

例 129



上例構成的曲調的節奏，可能圖解如下：

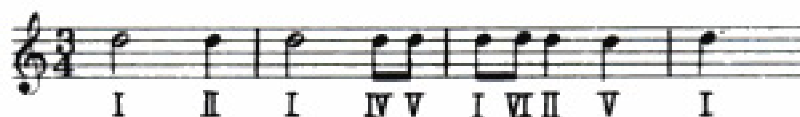
例 130



上例四種曲調的形式，節奏的強音，顯然各不相同。

但用和聲分析的羅馬數字，以表明樂句裏的根音的變換，便可獲得和聲的節奏形式如下：

例 131

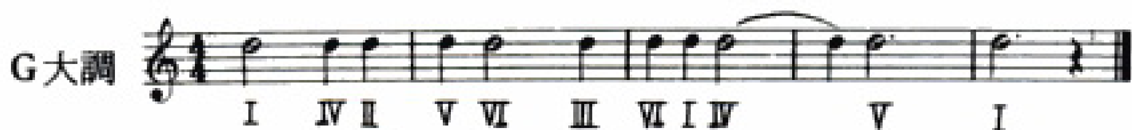


從上述節奏的形式裏，可以觀察出來，構成和聲節奏形式的根音變換，在拍子上是不規則的，節奏的長短也各不相同。在和聲節奏裏，根音變換的次數的多寡，與每次變換所含的性質，都是研究和聲時，值得注意的要點。

習題一五

1. 試從古典作家的作品裏，選定一、二首，詳細圖解它的曲調的節奏。

2. 試依照下列節奏的基本形式，與應用指定的和絃，寫作四部和聲的樂句。注意四部曲調的節奏，要力求不同。



3. 分析下列實例的曲調節奏及和聲節奏。



㈢和聲的節奏

音樂的節奏，有時與通常小節裏所分的強拍、弱拍的規定，是不

相符合的。

著名作曲家作品裏的節奏，精練微妙，有時會覺得無從領會，主要原因，是受了存有强拍與弱拍的成見的影響。如例：

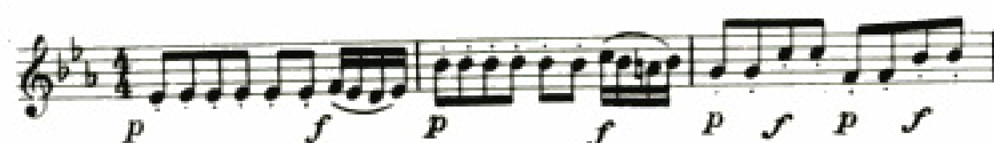
例 132



上例是薩拉邦舞曲的特性，强音都在小節裏的第二拍上。小節的效果是：開始的一拍短促，接著是一個較强的第二拍。

又如莫差爾特的歌劇魔笛序曲，爲了强調特殊的節奏，竟在弱拍上加入强音，那是不可想像的。

例 133



上例是在小節的第四拍上，前面六個八分音符的節奏是相同的。莫差爾特却在第四拍的四個十六分音符的下面，標上强音記號。

十九世紀的後期，有些作曲家們喜歡採用半音性質的複雜的分部寫作，盡力掩藏內在的和聲，而增强對位的趣味，結果使和聲的進行模糊了，甚至是抹煞了。不論是有意或無心，這種寫作方法，結果使音樂失去節奏的生氣。

但在巴赫的作品裏，既包含活潑的對位組織，更具有淸楚的和聲節奏作背景。所以巴赫的作品，在幾個世紀裏，一直是完善的模範作品。如例：

例134



上述作品三個小節的和聲的節奏，可以圖示如下：

例135

玆再提供一些，有關在音樂裏所產生的和聲的節奏的影響力。

1 根音的變換，則節奏的性質也隨着而變換。這是和聲的節奏主要的特色。

①當和聲變換的次數很多時，適於表達心情不安的效果。如例：

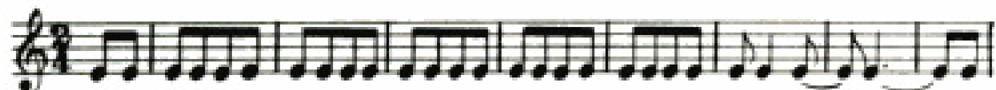
例136

摘自貝多芬奏鳴曲

Allegro

上述作品八小節的和聲的節奏，可以圖示如下：

例 137



②和聲的變換，倘有廣濶的間隔，卽隔了許久才變換一次，能給予人們以寬大舒暢之感。

例 138

摘自莫差爾特交响曲

Allegro molto

g: I II6

上述作品五小節的和聲的節奏，可以圖示如下：

例 139



2.靜止的和聲，是缺乏和聲節奏的。出現在才能較差的作曲家的作品裏，往往被人視爲缺陷。因此，它只有在用得恰當的時候，才會有效果。有些成功的作品，在某些樂段或樂句裏，是完全沒有和聲節奏的。這種靜止的和聲的著名實例，是華格納的「萊因黃金」樂劇前奏曲。全曲共有一百三十六個小節，在中板的速度下，從頭到尾以降 E 大調的主和絃，作爲不變的背景，使用得十分適當，毫無單調或笨拙之感。

下列實例是出自一個和絃的苦心構思而成的名著。使用得十分成功，這是貝多芬的傑作，摘自他的奏鳴曲作品之 106 。是完全沒有和聲節奏的處理技巧的典範，值得仔細推敲，與詳加分析。

例 140

貝多芬

3. 含裝飾音的和聲節奏，常常有不同的解釋，要決定這個答案，宜依據各種情形而判斷，主要是以節奏的背景爲準則，並應考慮樂曲的一般的速度與音樂的旨趣。

①含經過和絃的和聲節奏的解釋，下列兩點，可供參考：

ㄅ、由於音樂的速度很快，對於和聲節奏的看法，便可加以擴大些，而將和聲的節奏看成一小節一個和絃。如例：

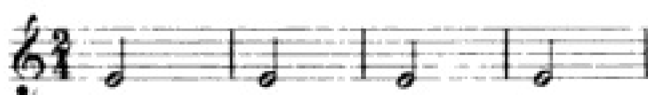
例 141

摘自史卡拉第奏鳴曲

b: I　V　I　V

上述作品四小節的和聲的節奏，可以圖示如下：

例 142



ㄆ、倘音樂的速度很慢，逗留在經過和絃上的時間相當長，則節奏的感覺比較明顯，因此使得經過和絃在和聲上具有它的重要性。如例：

例 143

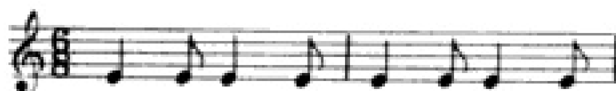
Adagio 摘自海頓奏鳴曲

p cresc. *f*

E♭ VI V IV III II V I

上述作品兩小節的和聲的節奏，可以圖示如下：

例 144



②含持續音的和聲，是由一個音（通常是低音）與不相干的一些和聲音並相延續，它所產生的節奏是靜止的，因爲這個音的持續，使上方的和聲進行缺少了低音聲部，聽起來好像是在一個根音上，加了一些曲調音似的，其實上方聲部的和聲變換，可以彌補持續音的靜止的感覺，而斷定它的獨立的和聲節奏。如例：

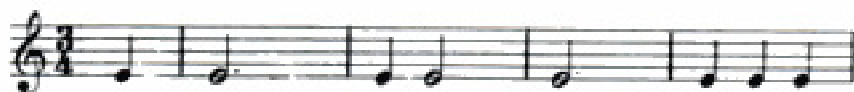
例 145

I IV/V IV V I IV/V II° V I

e♭: 主音持續音

上述作品四小節的上方聲部的和聲節奏，可以圖示如下：

例 146



習題一六

1. 分析下列樂譜的和聲結構，並用單線音符圖示它的和聲的節奏。

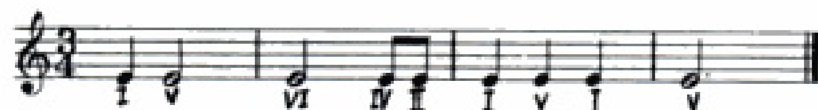
①舒曼的少年鋼琴曲集第三十號



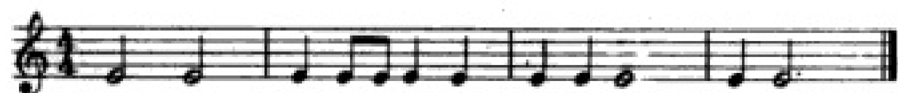
②貝多芬的第九交響曲



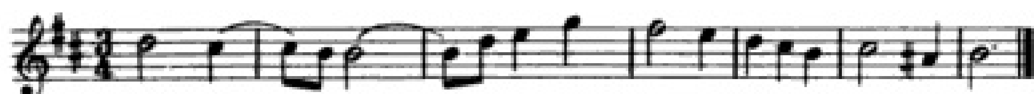
2. 依照下列和聲節奏的音形，應用指定的數字低音，完成四部和聲。



3. 依照下列和聲節奏的音形，任意應用和絃，完成四部和聲。



4. 給下列曲調配成四部和聲，並註明和聲的節奏。



第六章　三和絃的連接

音樂裏最短而完整的結構是樂句（ phrase ），它的長度普通爲四小節，但也可能多至八小節。

獨立而完整的樂句，常開始在主和絃（偶然也用屬和絃），可以開始在强拍，也可以開始在弱拍。開始的和絃根音通常放在低音聲部，高音聲部則可任意採用根音、三音、或五音。全樂句由許多和絃連接而成，最後用完全終止結束，終止和絃常用主和絃，及其八音位置或三音位置。

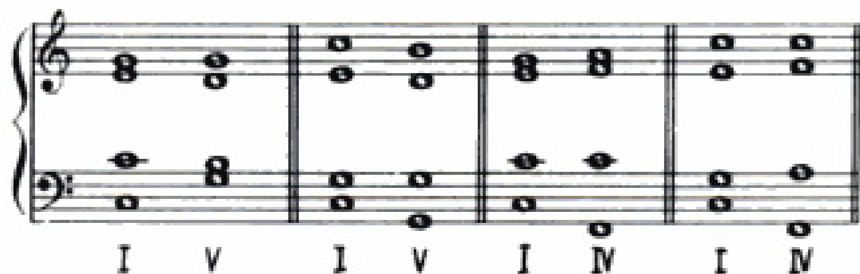
甲和絃與乙和絃的連接，有一定的法則，有些和絃可以自由連接，某些和絃是有條件的連接，但某些和絃則不能連接。所以學者必先了解和絃連接的法則，始能在變化無窮的情況下，把握良好的效果。而不致漫無準繩，隨便處理。玆分別舉例說明如下：

㈠正三和絃的連接

正三和絃的連接法，下述四點，值得重視：

1. 主三和絃是和聲中的一調之主，它可能進行到本調內，或其他任何調間的任何和絃上。所以Ⅰ－Ⅴ與Ⅰ－Ⅳ都是良好的連接。如例：

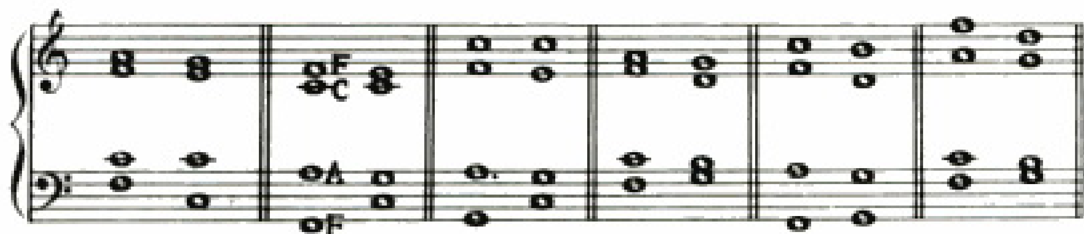
例 147



2. 下屬三和絃可以進到Ⅰ或Ⅴ。所以Ⅳ－Ⅰ、Ⅳ－Ⅴ都是良好的

連接。不過Ⅳ－Ⅴ的連接是異音進行，兩和絃並無共同音。故應遵守兩項法則：①不用大跳。②上方三聲部都要下行。如例：

例 148



3. 屬三和絃與主和絃的連接，通常認爲是最滿意的。所以Ⅴ－Ⅰ是最好的。但Ⅴ－Ⅳ的連接，則宜加以避免，除非Ⅴ－Ⅳ－Ⅴ或Ⅴ－Ⅳ$_6$，則可視爲例外。如例：

例 149



4. 同一低音（或和絃）反復使用時，通常須由強至弱，即先出現在強拍，然後在弱拍上反復；不可由弱拍反復至強拍。

習題一七

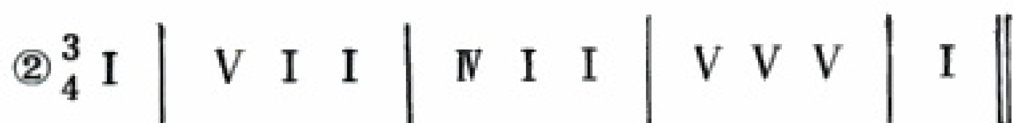
1. 依照前述法則，將下列指定的Ⅰ－Ⅴ－Ⅰ的和絃連接，寫成四部和聲。（調性不拘，在不同調上，寫作不同的旋律位置。）

① $\frac{3}{2}$ Ⅰ Ⅴ Ⅰ | Ⅴ Ⅴ Ⅴ | Ⅰ Ⅴ Ⅴ | Ⅰ Ⅰ Ⅴ | Ⅰ ‖

② $\frac{3}{2}$ Ⅰ | Ⅴ Ⅰ Ⅰ | Ⅴ Ⅴ Ⅰ | Ⅴ Ⅰ Ⅴ | Ⅰ ‖

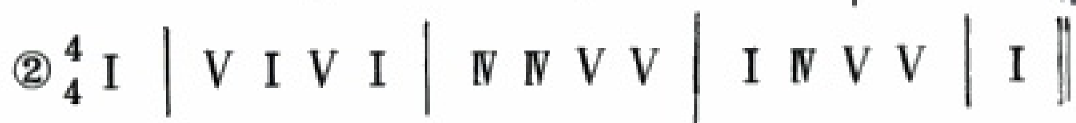
2. 依照前述法則，將下列指定的Ⅰ－Ⅴ－Ⅰ與Ⅰ－Ⅳ－Ⅰ的連接，寫成四部和聲。（調性不拘，在不同調上寫作不同的旋律位置。）

① $\frac{3}{4}$ Ⅰ Ⅰ Ⅴ | Ⅰ Ⅳ Ⅰ | Ⅴ Ⅴ Ⅴ | Ⅰ ‖



3.依照前述法則，將下列指定的Ⅳ－V的和絃連接，寫成四部和聲。（調性不拘，在不同調上，寫作不同的旋律位置。）





例題 1



例題 2



例題 3



㈡副三和絃的連接

在副音上構成的三和絃，並不視爲獨立的三和絃。而當作正三和絃的平行和絃，用來替代正三和絃，以增加和聲的變化。

1.大調的副三和絃　大調正副和絃的關係如下：

Ⅵ是Ⅰ的平行和絃，也是主和絃系的同系和絃。

Ⅱ是Ⅳ的平行和絃，也是下屬和絃系的同系和絃。

Ⅲ是Ⅴ的平行和絃，也是屬和絃系的同系和絃。

同系中兩和絃的關係。如例：

例 150

正三和絃　副三和絃　平行關係

Ⅰ Ⅳ Ⅴ　Ⅱ Ⅲ Ⅵ　Ⅰ Ⅵ　Ⅳ Ⅱ　Ⅴ Ⅲ

①上主（Ⅱ）和絃

副三和絃中最富效果的是上主（Ⅱ）和絃，因爲它以純五度的距離，隨着Ⅴ級而出現，所以被視爲第二屬和絃。Ⅱ很像Ⅳ，即使不等於Ⅳ，也很近似Ⅳ。因此Ⅱ常代替Ⅳ而應用。

上主和絃的三音位置最佳，八音位置可用，五音位置少用。

玆以上主和絃，前後連接其他和絃的優劣程度爲順序，例示如下：

甲、Ⅱ的前一和絃，最佳是同系和絃的正和絃，然後是上五度和絃或主和絃，即Ⅳ－Ⅱ，Ⅵ－Ⅱ，Ⅰ－Ⅱ等的連接。至於Ⅴ－Ⅱ的連接，效果不良，應予避免。如例：

例 151

佳　可　可　可　可　可　可

Ⅳ Ⅱ　Ⅳ Ⅱ　Ⅵ Ⅱ　Ⅵ Ⅱ　Ⅰ Ⅱ　Ⅰ Ⅱ　Ⅰ Ⅱ

乙、Ⅱ的後續和絃，最佳是上行純四度或下行純五度，即Ⅱ－Ⅴ，Ⅱ－Ⅵ。但Ⅱ－Ⅰ的連接，較爲生硬，宜盡量避免，只有唯一

許可的配置方式（Ⅱ和絃重複三音，Ⅰ和絃重複根音，兩和絃均爲三音位置）。至於Ⅱ－Ⅳ的連接效果不良，應予避免。因爲副和絃不可先同系中的正和絃而出現。如例：

例 152

佳　可　少用　可　可　尚可(唯一的)

Ⅱ Ⅴ　Ⅱ Ⅴ　Ⅱ Ⅴ　Ⅱ Ⅵ　Ⅱ Ⅵ　Ⅱ Ⅰ

②下中（Ⅵ）和絃

下中（Ⅵ）和絃是主和絃的副和絃，所以可自由進入本調的任何和絃，只是不可進入主和絃。

下中和絃最佳的音是三音，因此Ⅵ級和絃常重複三音，並在高音部出現，構成三音位置。

下中和絃的三音位置最佳，五音位置少用，八音位置極少用。

玆以下中和絃，前後連接其他和絃的優劣程度爲順序，例示如下：

甲、Ⅵ的前一和絃，最佳是主和絃與屬和絃，或它的下五度的上主和絃，即Ⅰ－Ⅵ，Ⅴ－Ⅵ，或Ⅱ－Ⅵ等的連接。至於Ⅳ－Ⅵ的連接，效果較差，而且低音聲部的第四度音，常以上行一度、上行五度或下行四度的進行爲佳。第四度音進入第六度音時，只有在同和絃反復進行時，才有良好的效果。如例：

例 153

佳　可　佳　佳　可　佳　勉強　勉強

Ⅰ Ⅵ　Ⅰ Ⅵ　Ⅴ Ⅵ　Ⅴ Ⅵ　Ⅱ Ⅵ　Ⅱ Ⅵ　Ⅳ Ⅵ　Ⅳ Ⅵ

乙、Ⅵ的後續和絃，最佳是Ⅴ或Ⅱ，次之是Ⅳ，即Ⅵ－Ⅴ，Ⅵ－Ⅱ，Ⅵ－Ⅳ。至於Ⅵ－Ⅰ的連接不良，因爲副和絃不可先同系中的正和絃而出現。如例：

例 154

佳 佳 勉強 勉強

Ⅵ Ⅴ　Ⅵ Ⅴ　Ⅵ Ⅴ　Ⅵ Ⅱ　Ⅵ Ⅱ　Ⅵ Ⅳ　Ⅵ Ⅳ

③中（Ⅲ）和絃

中（Ⅲ）和絃是三和絃中最弱的一個和絃，因爲在純五度的連環裏，它距離主和絃最遠。所以Ⅲ的應用較少，用時也頗受限制。

Ⅲ級和絃的安全用法，是當導音下行到第六度時，用以配置導音。Ⅲ的後面接Ⅳ，Ⅲ的前面，可用Ⅰ、Ⅵ、或Ⅴ。

音階裏的第四、六、七各個動音的進行，也可不照正規的方向，而依音階的順序上行或下行，稱爲不正規進行的曲調。如例：

例 155

遇着這種情形時，用Ⅲ級和絃代替Ⅴ級和絃來配導音，才是佳良的。極少用Ⅲ配置第五度音，而接以Ⅱ或Ⅳ。如例：

例 156

可 極少用

④通常的和絃連接表

Ⅰ級的後面用Ⅳ或Ⅴ，有時用Ⅵ或Ⅱ，較少用Ⅲ。

Ⅱ級的後面用Ⅴ或Ⅶ，有時用Ⅰ，較少用Ⅳ。

Ⅲ級的後面用Ⅵ或Ⅳ，有時用Ⅰ，較少用Ⅱ或Ⅴ。

Ⅳ級的後面用Ⅴ或Ⅰ，有時用Ⅱ，較少用Ⅲ或Ⅵ。

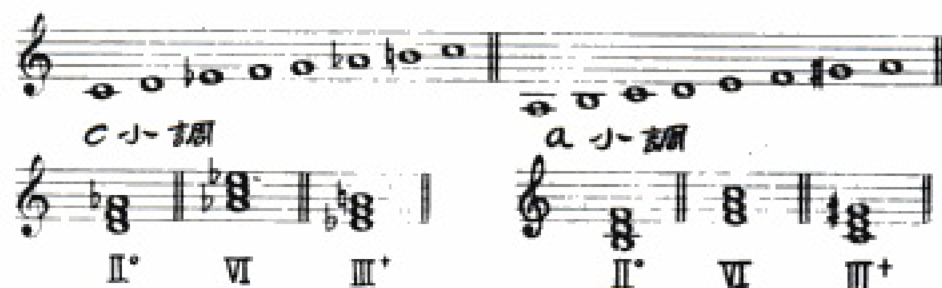
Ⅴ級的後面用Ⅰ，有時用Ⅵ，較少用Ⅳ、Ⅲ或Ⅱ。

Ⅵ級的後面用Ⅱ或Ⅴ，有時用Ⅲ或Ⅳ，較少用Ⅰ。

Ⅶ級的後面用Ⅲ或Ⅰ（Ⅶ級少用原位）。

2 小調的副和絃　小調裏的Ⅱ、Ⅵ與Ⅲ各和絃的各音，必須以和聲小音階爲依據。如例：

例 157



①小調的Ⅱ級有一個減五度音程（$d^1 - a^{\flat 1}$），是減三和絃。這個和絃很少用原位。

②Ⅲ級有一個增五度音程（$e^{\flat 1} - b^{\natural 1}$），是增五度和絃。這個和絃在小調裏，比較大調的Ⅲ更少用。

③Ⅵ級是一個大三和絃，在大小調裏的重要性，完全相同。

④小調裏的Ⅱ°與Ⅲ⁺，都是不協和絃，本節暫不應用，小調裏三個副三和絃，目前只有Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ可用。

和聲小音階在理論上是唯一正確的小音階，上行與下行同形，偶而因曲調需要，而予變動。因此在大調裏，主和絃與下屬和絃，都是大三和絃，在小調裏，則都是小三和絃，惟屬和絃則不論大調與小調都是大三和絃。

小調裏的正三和絃的處理法，與大調裏的完全相同，只是第七度與第七度的進行（不論上行或下行），宜加避免，因爲這種進行在小調

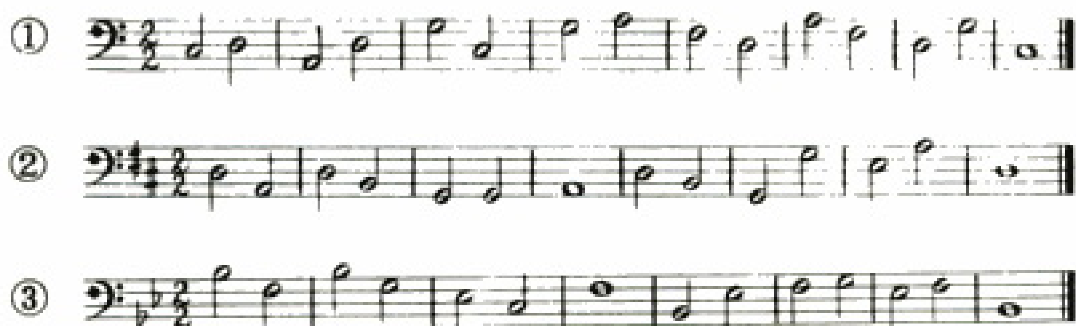
裏是增音程。

將大調音階的第三度與第六度各降低半音，即可變爲同主音的小調音階。這是因爲正三和絃的Ⅰ級與Ⅳ級，已由大三和絃，變爲小三和絃的關係。

小調的調名，記以小寫字母，以便與大調的大寫有所區別。

習題一八

1.依照下列指定的根音，應用原位三和絃，完成四部和聲，注意Ⅱ級與Ⅵ級和絃的配置。



2.將下列各組的原位三和絃，寫成四部和聲。

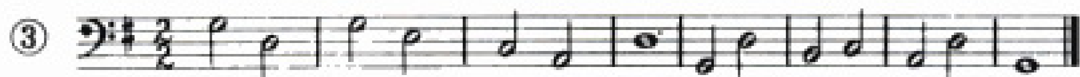
①c小調：Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅰ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅴ、Ⅰ。

②A大調：Ⅰ、Ⅴ、Ⅰ、Ⅳ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅳ、Ⅰ。

③b小調：Ⅰ、Ⅴ、Ⅰ、Ⅵ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅰ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅰ。

3.依照下列指定的根音，應用原位三和絃，完成四部和聲，但須小心處理Ⅲ級和絃的連接。





㈢不協和絃的連接

協和的三和絃，只限於含有純五度的三和絃。但在大小調裏，除了協和的三和絃外，還有大小調裏的導三和絃（第七級和絃），小調裏的上主和絃（第二級）與中和絃（第三級），都是不協和的三和絃。不協和絃的連接限制較多，玆分別舉例說明如下：

1.導音三和絃　音階裏的第七級上的三和絃，導音三和絃最佳的形式，是第一轉位。很少採用原位和絃，因此在研究原位進行時，這種三和絃常省略不提。導音三和絃裏含有一個減五度音程。就此和絃的作用與效果來說，實際上是一個不完全的屬七和絃（即省略根音的屬七和絃）。

導音三和絃的應用，除了導音不得重複外（模進式的連接可視爲例外），其他各音均可重複。通常在它的前面用入Ⅳ級三和絃作爲預備，而解決到主和絃或主和絃的第一轉位，有時也可用在主和絃與主和絃的第一轉位之間，以代替經過的第二轉位和絃。如例：

例 158



2.小調的上主和絃　小調音階裏的第二級和絃，是減三和絃，它與導音三和絃一樣，含有不協和的減五度音程，不過這一音程本質，並無任何傾向，因而常可將這一和絃用在原位的形式裏，倘能用第一轉位，當屬最佳。II° 的最佳進行是 $II_6 - V$，$II_6 - I_6$，II_6 I^6_4，根

音或三音都可重複，但五音宜下行解決。如例：

例 159

a: II° V# I II° I6 II6 I6/4 V# I

3. 增三和絃　在不協和絃裏，有一個少見的和絃，是和絃小音階的中和絃。這個和絃，根音與五音（導音）間的音程是增五度。這和絃的導音，要給予嚴格的處理，因此解決和絃要用 I 級及其轉位，VI 級或 IV 級第一轉位，使導音能上行一級解決。

增三和絃引用原位或第一轉位均可。用原位時常重複根音，用第一轉位時，則重複根音或三音。增三和絃的數字低音記作 III⁺。如例：

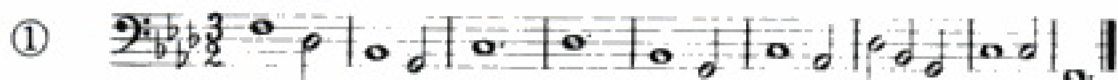
例 160

I III⁺ I I III6/4 I6 I III6/4 I6/4

V III⁺ IV VI III6/4 IV I III⁺ VI V III6/4 VI

習題一九

1. 給下列低音聲部，加寫高音、中音、與次中音聲部，構成四部和聲，暫只引用原位三和絃，並給每題寫作兩種和聲的式樣（即開始和聲應用不同的旋律位置）。

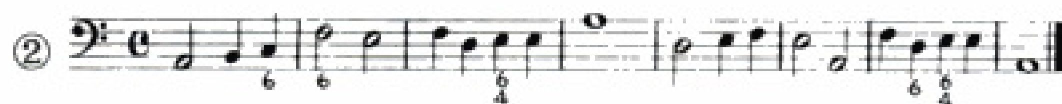
① 

② 

③ 

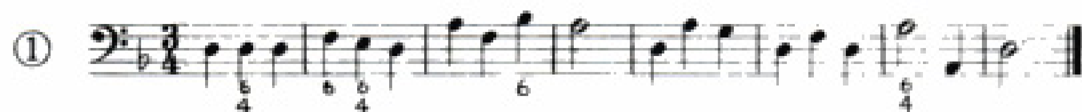
2. 依照下列指定低音，完成四部和聲，並注意減三和絃的適妥處理。（ 6 表示用第一轉位，$\frac{6}{4}$ 表示用第二轉位 ）

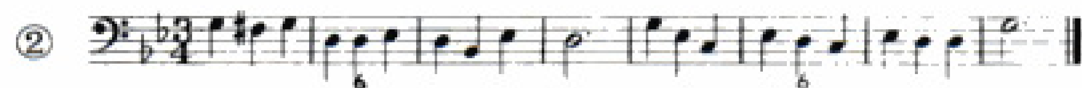
① 

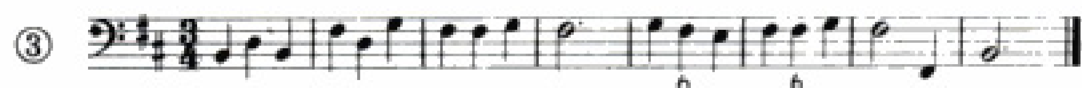
② 

③ 

3. 依照下列指定低音，完成四部和聲，並注意增三和絃的適妥處理。（ 6 表示用第一轉位，$\frac{6}{4}$ 表示用第二轉位 ）

① 

② 

③ 

第 2. 第 3. 兩題也可與習題二十三合併習作。

㈣曲調配和聲

研究和聲學最大的目的，並非僅僅在於獲得給曲調配置和聲的才

能，這種成就應該只是精研和聲學的一種副產物。因爲這種才能極少有應用的機會，除了在狹窄的特殊範圍以外，決無要求音樂家給曲調配和聲的事實。不過在配置和聲時，需要運用心智，在和聲學的研究過程裏，這種練習是最具價值的。所以要將和聲的配置，看作一種方法或手段，不宜將它看作學習的目的。

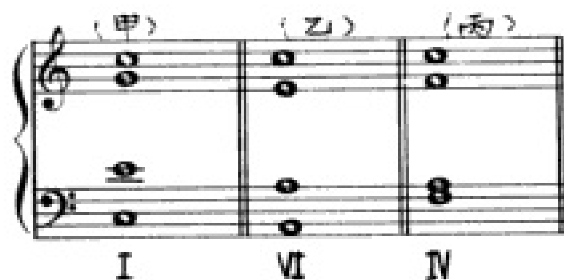
和聲練習的作用，是要通過實際練習所得的經驗，而了解各種原則。因爲單靠理論的分析，無法徹底明瞭與解決各項問題，必須循着作曲家所走的途徑，以解決作曲家所遭遇過的問題，如此才能了解問題的性質和細節，而完全洞悉解決問題的種種方法。

和聲或和絃的連接，是一切音樂的基礎，音樂上所有的曲調，差不多在自覺或不自覺之間，都是發源於和聲。因爲這些曲調與和聲有着深切的關係，有的是由和絃裏的音加上和聲外音而構成的，有的則明顯的或隱約的含有和聲的意識。所以和聲的配置，並非新的創造，可以說是原已存在的因素的重現。

任何一首曲調，可能配置的和聲，往往不止一種，而且每個和絃，有各種各樣的排列法，所以給曲調配置和聲，實際上，是考慮如何選擇適妥的和絃，與顧及體裁的一致，而適當的安排到各個聲部裏。

給曲調配和聲時，應先決定每一曲調音，是用作和絃的第幾度音？例如一個C音，可能應用三種不同的和絃：

例 161



上例（甲）的曲調音是C、E、G和絃的根音；（乙）是A、C、E的三音；（丙）是F、A、C的五音。

玆將和絃的選擇，以及副三和絃與曲調的應用等，分述如下：

1. 和絃的選擇　依據上述的選擇過程，試應用在簡短的一行曲調

上。如例：

例 162



看看上例的最後一小節，立刻便可決定要放棄VI與IV，因爲我們希望採用V或I結束這一樂句。放棄了VI與IV之後，留下來的只有I，所以決定採用正格終止。在I的前面應該選用V。第一小節爲了求得統一，强化調性，可決定用I，從統一與變化的觀點來說，第三小節可選用VI，而構成V－VI的理想進行。第三小節兩個音只配一個和絃，而第四小節則一個音配了兩個和絃，是在增加曲調節奏與和聲節奏的變化。因此，在第五小節裏便不用II，而決定整個小節用V。

經過上述的斟酌後，結果獲得了下面的一行低音聲部，這是很明顯的，不僅是可能的推斷，而且是一行良好的低音聲部。試比較一下，這兩個聲部的曲線，在特質上，已經發現它在高音與低音之間，表現了反行的理想效果。如例：

例 163



至於內聲部的寫作，常須使位置變換，而具有不呆滯的變化，小心的使各音的進行盡量流暢，並須避免發生各種錯誤的進行。如例：

例 164



上述各點，是給曲調配置和聲的步驟，學者宜多加推敲，不可予以刪略，尤其是初學階段，更不可忽視。

2.副三和絃與曲調　用副三和絃給曲調配和聲時，須注意下述幾點：

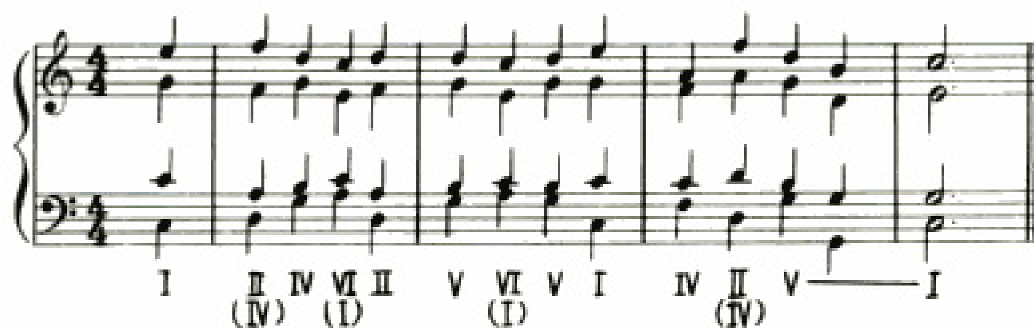
①用Ⅵ代替Ⅰ配音階的第一度音（較少配第三度音）。

②用Ⅱ代替Ⅳ配音階的第四度音（較少配第六度音）。

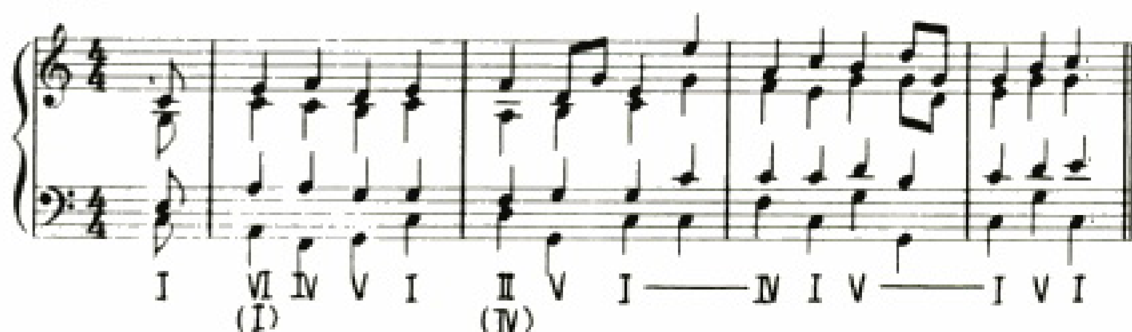
③Ⅱ也可以用作獨立和絃配第二度音（恰似用Ⅰ配第一度音，用Ⅳ配第四度音，用Ⅴ配第五度音一樣）。

當和絃反復時，這些反復再現的和絃，可用任何旋律位置（同系和絃，也可視爲同和絃）。應該解決的曲調音，可以予以延遲解決。如例：

例 165



例 166

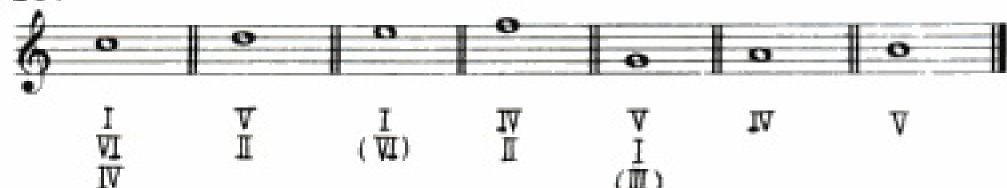


音階裏七個音對於正副三和絃的用法，大致可以歸納如下：

①正規進行的曲調（即動音得到解決的曲調），第三、第六、第七等各度音，極少配以副三和絃。正規進行的曲調音，可以配入下

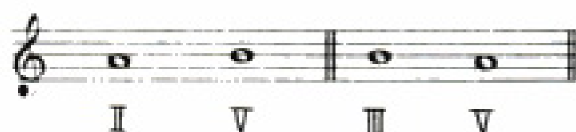
列所註的和絃。如例：

例 167



①不正規進行的曲調，可以用同系副和絃代替。換言之，不正規進行的曲調音，則須配以平行的副和絃（即同系副和絃）。如例：

例 168



習題二〇

1 下列習題中，有些低音已經塡上，目的在使初學者獲得流暢的進行，同一和絃反復連接是許可的，但要變換聲部的位置。

①

I V　V I

②

IV IV　I　II V III　IV

③

2 給下列曲調配成四部和聲，在適當處用入副三和絃，並注意不正規進行的曲調音的處理。

①

②

③ 

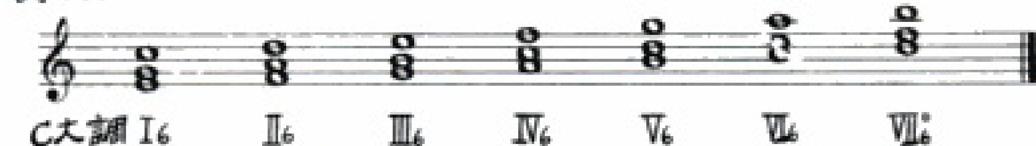
第七章　三和絃的轉位

基本形式的原位和絃，是將低音放在低音部，這種和絃固屬堅強有力，但在連接上難免有生硬之嫌，因此改變和絃的形式，以增加和絃的變化是必要的。改變的方法，是根音不放在低音部，而改以三音或五音放在低音部。這種形式便稱爲三和絃的轉位。改變了和絃的低音，可使低音聲部不會常作大跳，而構成流暢優美的曲調。

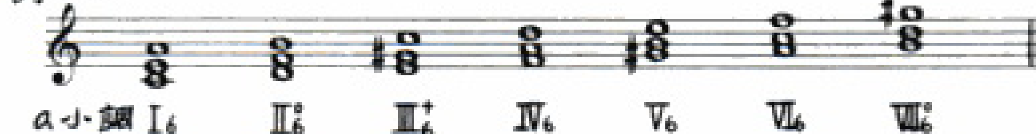
㈠第一轉位

第一轉位的三和絃，比較輕快，不像原位三和絃那樣沉重、刻板，當和絃的三音用作低音時，稱爲第一轉位，爲了表明轉位後的低音聲部，與上方各聲部間所構成的音程關係，常以阿拉伯數字 $^6_3$ 表示，或僅寫 6，三度音程則略而不寫。如例：

例 169



例 170



第一轉位的三和絃，又稱六和絃。六和絃常用八音位置，也可用五音位置，但極少用三音位置，因爲三音不宜同時出現在高音與低音聲部。

六和絃可以重複五音，更宜重複任何正音（即調性音）。

和絃轉位後，不宜省略任何音。

Ⅰ、Ⅴ、Ⅳ、與Ⅱ的第一轉位均佳，可以自由使用，轉位和絃的前後，並可用任何旋律位置，Ⅵ與Ⅲ的第一轉位，宜加限制。但連續使用六和絃時，當可用入III_6或VI_6。

轉位後的優點，是在使和絃的連接容易化，本來在原位三和絃中禁用的連接，倘將兩和絃的後一和絃予以轉位，或兩和絃均予轉位時，便變成可用了。如例：

例 171



根據效果來說，第一轉位的和聲音響是比較輕快，不像原位三和絃那麼沉重，所以在各原位三和絃裏，用入第一轉位和絃時，可以藉此獲得變化。試比較下列兩種式樣的三和絃的音響：

例 172



例 173



第一轉位低音部的旋律，可以使原來必須跳進的用法，變爲級進。倘只應用原位三和絃時，要使低音聲部安排成好聽的旋律，是很困難的事。在原位三和絃裏，只有上方聲部，才能上下移動；倘用第一轉位時，可使低音聲部在同一和絃裏，也有了從根音到三音，或從三音到根音的便利了。

第一轉位三和絃的節奏，沒有原位三和絃那麼沉重，在V_6－I，I_6－IV，與II_6－V等的進行裏的感覺，是從弱到强的節奏，而I－I_6的進行，則是從强到弱的節奏。不過倘有其他因素，影響了音樂的節奏時，便不必牢守此項規則。如例：

例 174

V_6　I　I_6　IV　I　I_6　II_6　V

習題二一

1. 依照下列指定數字低音的和絃連接，寫成四部和聲。

①降A大調：I_6 III_6 VI II_6 V I

②c 小調：I_6 VI_6 I V I_6 IV I

③降B大調：I VII_6 I_6 IV V I

④d 小調：I VI_6 V_6 I V I

2. 完成下列四部和聲，註有6字的是和絃的三音，卽是要用第一轉位。

①

6　6　6　6

②

6 6　♯ 6　♯ 6♯　6　6 6 6　6　♯



(二)六和絃與曲調

何時應用六和絃給曲調配和聲，可視曲調音的不同而決定。

1.高音聲部是和絃的三音或五音時，常用原位。倘高音聲部是和絃的五音，有時也可酌量用入第一轉位，但以正三和絃爲限。

①主三和絃第一轉位　這是一個用處最大的和絃，同時也是學者最容易忽略的一種轉位。這一和絃可以用來減弱原位三和絃的終結性。如例：

例175



②下屬三和絃第一轉位　它可用在V的後面，用這和絃，還可避免V－IV（導音在高音聲部時）的進行裏可能發生的（低音聲部與高音聲部之間）三全音的交錯關係。

這一和絃也可減輕原位下屬和絃的那種沉重性，它還能保持根音進行的力量，而同時又能給予低音聲部以輕快的感覺，和美好的旋律。如例：

例 176



③屬三和絃第一轉位　屬和絃的三度音是導音，放在低音聲部時，除了能夠減弱和聲進行的堅硬性外，還能使低音聲部具有壯健的旋律的意味。低音聲部因爲是導音，所以常常進行到主音，因此，次一和絃很可能是Ⅰ。有時低音聲部也可能向下進行，像下行的音階一樣。不過是小調的話，宜採用曲調小音階。如例：

例 171



2.高音聲部是和絃的根音時，低音聲部可盡量用入第一轉位。

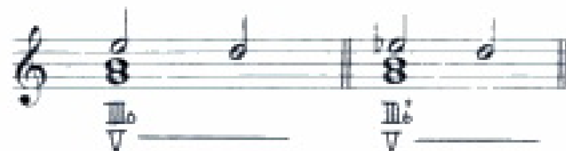
①上主和絃第一轉位　這和絃時常出現在終止式裏，而放在屬和絃的前面。聽起來它很像下屬和絃，因爲它的低音聲部是下屬音。而且常被重複。Ⅱ6 通常用在Ⅰ的後面，但原位和絃Ⅰ到原位和絃Ⅱ的進行，卻被認爲是粗野而不自然的。在小調裏，常用第一轉位，極少用原位。如例：

例 172



②中和絃第一轉位　III_6 通常不是一個獨立的和絃。有些和絃，是由另一和絃裏的一音或數音的暫時變位而成的，這個 III_6 便是一個良好的實例。III_6 常常是Ⅴ和絃裏的一音的暫時變位所構成的。不過這個第三級音，也可被視爲Ⅴ和絃的倚音。如例：

例 173



在小調裏，III_6^+ 便是增三和絃的第一轉位，它具有特殊的色彩。

像其他的一切六和絃一樣，這和絃可能出現在樂曲節奏意味較弱的音階式的級進部分。如例：

例 174



③下中和絃第一轉位　這一和絃與 III_6 一樣，通常不是一個獨立的和絃。差不多總是將它當做主和絃。它的第六音（即根音）作爲旋律音而下行解決到第五音，也可被視爲主和絃的倚音。不過在連續六和絃的音階式的級進部分，VI_6 也能成爲獨立的和絃。如例：

例 175

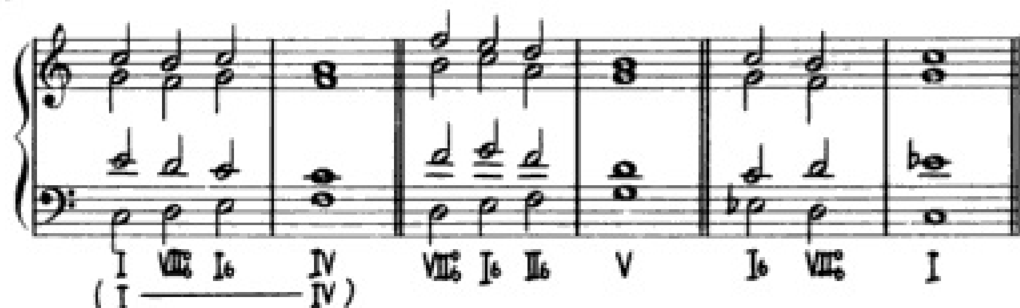


④導和絃第一轉位　VII_6° 常見的用法，是當做原位主和絃與

它的第一轉位間的經過和絃。因爲這一和絃的節奏是弱的，所以它不致妨礙主和絃的和聲效果。分析時，可以視它爲主和絃根音上的旋律音。在另一方面，這一和絃受到重視，或處在顯着地位時，可能有屬和絃的感覺，屬和絃的根音則意在不言中了。

VII_6 的三音（第二級音），常被重複，雖然第四級音，調性意味較强，但較少用作重複，（也有重複的實例），這是導和絃的特徵。如例：

例 176



3.連續六和絃　幾個六和絃連續出現，可用任何次序互相連接。這種連續六和絃在樂曲中是常見的，效果亦佳。但宜注意下列幾個要點：

①低音聲部要順著音階而進行，至多只作小跳。大跳則極爲少見。

②儘可能用八音位置，使低音聲部與高音聲部成爲連續六度的進行。

③不要使四個聲部完全一致的按着同向而進行，以避免平行八度與平行五度的發生；又在次中音聲部與低音聲部之間的隱伏八度（direct octave），也要設法避免，使能獲得比較平衡的處理。

六和絃的聲部進行，沒有其他原則牽制它的用法，主要目的是使和絃的連接盡量流暢，這是值得重視的要點。各聲部正規的進行，通常總是進到最靠近的適當的位置上。因此，音的重複以及和絃裏各音的排列，比較旋律進行的重要性爲小，雖然這也是對位寫作上的一個重要的原則。如例：

例 177

不可 勉強 佳

四部平行
平行八度 第三四部隱伏八度 比較平衡

例 178

重複調式音 高音與低音六度平行 模進 交互重複音

G: V C:

習題二二

1. 給下列曲調配成四部和聲，並在適當處用入第一轉位。

①

②

③

④

2. 依照下列指定的連續六和絃，配成四部和聲：

①

6 6 6 6 6

②

6 6 6 6　6 6　6 6 6 6 6

③

6 6 6 6

④

II6　6 6 6 6 6 II6

3.依照下列指定的低音完成四部和聲，並在連續六和絃裏，高音聲部最好用和絃的根音。

①

②

③

④

6 6 6 6 6 6 6 6

㈢第二轉位

和絃的五音放在低音聲部時，稱爲第二轉位。這時和絃的音程排列，由低到高所構成的音程是六度和四度。所以又稱爲六四和絃（Six - four Chord）。如例：

例 179

四度

6
4

六度

六四和絃的數字低音記作 I_4^6 、IV_4^6 、V_4^6 。

因爲四度是一個不協和音程，六度是一個不完全協和音程，所以六四和絃是一個不穩定的和絃，使用的限制也較嚴，因爲它的性格通常只能用作和聲的裝飾。

1 終止的主六四和絃　在一切六四和絃裏，最常用的一個，是出現在終止式裏的「主六四和絃」。實際上這是一個屬和絃，其中的六度音與四度音，是屬和絃裏的五度音與三度音的倚音。如例：

例 180



主六四和絃的連接，宜注意下述三點：

①主六四和絃可與原位屬三和絃相連接。如：$V - I_4^6 - V$。

②主六四和絃可與同和絃的原位，或第一轉位三和絃相連接。如：$I - I_6 - I_4^6 - I$ 。

③主六四和絃也可與高或低一級低音上的原位，或第一轉位三和絃相連接，卽低音聲部按度進行，如 $IV - I_4^6 - VI$ 或 $IV_6 - I_4^6 - II_6 - I_4^6$ 。

上述主六四和絃的連接法，可以適用於所有的六四和絃。六四和絃最好重複五音，並且不可省略任何音。又六四和絃只能與三和絃或六和絃相連接，不與其他六四和絃連接。

這種連接可放在樂句與樂段的任何地方，但以放在半終止處與放在完全終止之前爲最有效。如例：

例 181



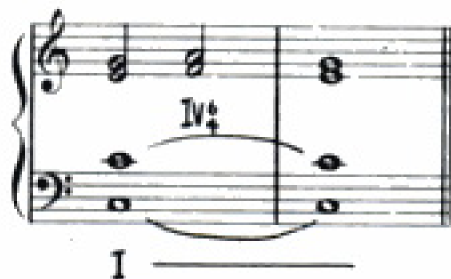
主六四和絃裏的六度音和四度音，可能作爲留音(Suspension)，用連結線(Tie)與前一和絃結合，而不視爲倚音。在這種情形下，和聲的節奏是從弱到强，而那兩個聲部的旋律的節奏則成爲由强到弱了，如例：

例 182



2. 助音六四和絃　倘三和絃的根音保持靜止，而三度音與五度音向上進行一級，然後返回原音，這時便成了一個六四和絃。這種六四和絃與倚音六四和絃是不同的，它在節奏上是弱的，而且前後都是同音，以助音的姿態出現，在這種情形下，往往可以將三個和絃歸納成爲同一根音，其中的六度音與四度音便視爲和聲外音了。如例：

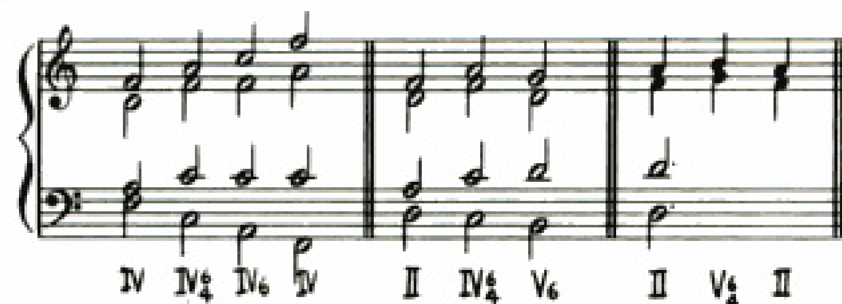
例 183



助音六四和絃，通常總是出現在下屬和絃(IV)上，但下屬六四

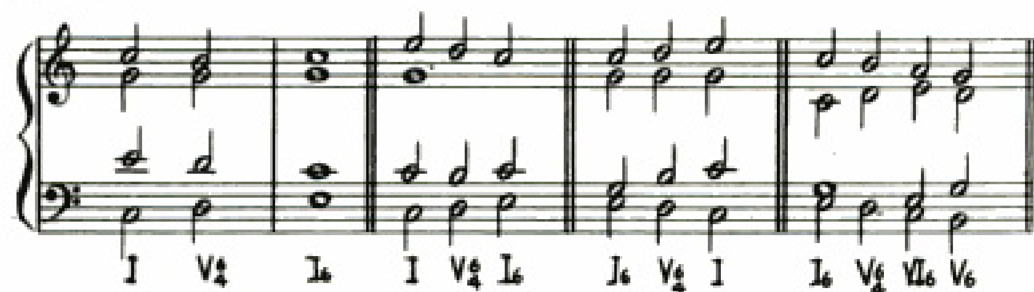
和絃，也可能有下述幾種連接法。如例：

例 184



3.經過六四和絃　這一名稱的和絃，應用在下方聲部，比較應用在上方聲部爲佳。在經過六四和絃裏，有相隔三度的兩音間的經過音，這兩個音常常屬於同一和絃，所以經過六四和絃在節奏上是弱的。經過六四和絃通常總是出現在屬和絃上。如例：

例 185



屬六四和絃只能用在弱拍或拍中弱部。

4.其他六四和絃　副六四和絃比較少用。

①上主六四和絃　副六四和絃中效果最佳的是上主六四和絃，它的連接法如下例：

例 186



②下中六四和絃　VI的第一轉位雖然極少採用，但它的第二轉位

卻富有良好的效果，尤其作爲經過和絃時特佳。如例：

例 187



③中六四和絃　中和絃的第二轉位，而且只能用在 I 的後面，作爲經過和絃。如例：

例 188



含有六四和絃的常用的實例，摘示如下，可利用鍵盤彈奏在各調上予以奏出：

例 189



習題二三

1. 依照下列指定低音數字的連接，完成四部和聲：

①d 小調：$\mathrm{IV}-\mathrm{II}^{o}_{6}-\mathrm{I}^{6}_{4}-\mathrm{V}$。

②B 大調：$\mathrm{II}-\mathrm{I}^{6}_{4}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

③g 小調：$\mathrm{V}-\mathrm{I}^{6}_{4}-\mathrm{V}-\mathrm{VI}$。

④降 E 大調：$\mathrm{V}-\mathrm{VI}-\mathrm{I}^{6}_{4}-\mathrm{V}$。

⑤f 小調：$\mathrm{I}_{6}-\mathrm{V}^{6}_{4}-\mathrm{I}-\mathrm{V}$。

⑥D 大調：$\mathrm{IV}^{6}_{4}-\mathrm{I}-\mathrm{I}^{6}_{4}-\mathrm{V}$。

2. 分析下列和絃的構成，並仔細傾聽它的效果。

①

②

3. 依照下列指定低音，完成四部和聲。

①

②

4. 給下列曲調完成四部和聲，並在適當處，盡量用入六四和絃：



㈣同和絃反復與曲調

在和絃進行裏，同和絃反復是一種良好的處理方式，四聲部各音同時更換位置，或四聲部中，某些聲部更換位置而作同和絃反復。使能在統一裏獲得變化，是和聲上重要的原則與良好的結構。

1.同和絃反復的要點

①反復和絃與後繼和絃間，不能發生聲部上的不良進行。如平行五度、平行八度等。

②原和絃與其他和絃間，雖隔有反復和絃，但外聲部的不良進行，仍須予以避免。

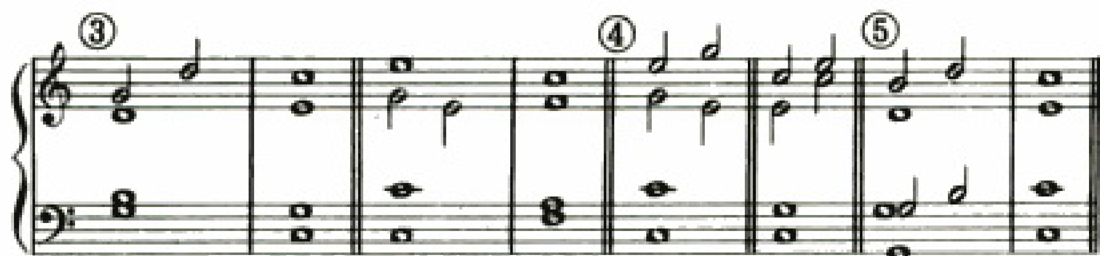
③原和絃的重複音，宜以調性音爲佳，但反復和絃的重複音，則不受限制。

④同和絃反復的動音進行，或同向連跳都可延遲解決。

⑤中音聲部與它的上方或下方聲部之間，仍不能因同和絃反復而超出八度。如例：

例 190





2.同和絃反復與曲調　用同和絃反復的原則，給曲調配和聲時，下述幾點，可供參考：

①同小節裏跳進的曲調音，宜盡可能視爲同和絃反復的和絃音，低音可以不變，或僅作八度跳進。

②兩拍以上的曲調曲，卽使不是主音或屬音，也要在下方三聲部裏作同和絃反復的處理，使節奏更爲流暢。

③弱拍與後繼而來的強拍，不可作同和絃反復。

④同和絃反復時，至少應有一個以上聲部的曲調音更換位置，使曲調獲得變化。

3.六和絃與同和絃反復　同和絃反復的寫法，倘能在適當處用入第一轉位，則在低音旋律上當有更多的變化。下述幾種用法，均具佳效。

①低音聲部由根音進至三音，上方三聲部均不變，無論大調或小調，主和絃與下屬和絃反復時都可用。

②對換反復，是更爲活潑的用法。當一聲部由根音進到三音時，另一聲部可由三音進到根音。

③三度平行或反行，也是相當活潑的用法。低音由根音上行三度，同時第三音也上行三度到和絃的第五音，或由根音下行六度到第三音亦可。

④對換反復或六度平行，這是上述二、三兩項的混合用法。低音由和絃第三音下行，與上方某一聲部對換，使它成爲六度平行。如例：

例 191



4. 六四和絃與同和絃反復　六四和絃低音能跳進的除同和絃反復外，只有一、二種的特殊例外。

①六四和絃同和絃反復常用的一種，是終止六四和絃。這個六四和絃，必然放在强拍，它的前面是由同和絃的根音或三音跳進而來。

②同和絃反復在三次以上時，六四和絃總是放在中間，前後同和絃則用原位或第一轉位均可。

③同和絃反復到六四和絃後，進入其他和絃時，低音要作反向級進。

④同和絃反復到六四和絃後，進入其他和絃，低音不作反向級進時，要加入經過音，使低音更爲柔和，六四後面再作裝飾反復，或加入同低音和絃，使節奏保持平衡，當可獲得完美的效果。如例：

例 192



5. 六四和絃與曲調　六四和絃在和聲裏並非主要的材料，所以應用的次數，不宜太多。給曲調用入六四和絃的和聲時，宜注意下列幾點：

①各種六四和絃的高音聲部的進行，有一個共同的特點：不能作大跳進行。所以曲調裏倘有四度以上的跳進時，即不能用六四和絃。六四和絃的高音聲部的進行，只宜級進，偶然是三度的小跳。

②樂句的開始與終止，或中途終止各和絃，都不宜使用六四和絃。

③同和絃反復的六四和絃，因是用在同一和絃裏，原則上每一和絃都可用入，但實際上用處不多，是否用得恰當，仍宜決定於低音旋律的是否需要，不宜濫用。

④可用的而有效果的六四和絃，歸納起來，大致有經過的六四、同和絃反復的六四、同低音的六四、以及終止的六四等四種。

習題二四

1. 依照下列指定低音數字的連接，完成四部和聲：

①G大調：$\mathrm{I} - \mathrm{I}_6 - \mathrm{I}^6_4 - \mathrm{I}$。

②C大調：$\mathrm{IV}_6 - \mathrm{I}^6_4 - \mathrm{IV} - \mathrm{IV}_6$。

③a小調：$\mathrm{IV} - \mathrm{I}^6_4 - \mathrm{V} - \mathrm{I}$。

④F大調：$\mathrm{V} - \mathrm{V}^6_4 - \mathrm{V}_6 - \mathrm{I}$。

2. 分析下列和絃的構成，並仔細傾聽它的效果。

①

②


3. 依照下列指定低音，完成四部和聲。

①

②

③

④

4. 給下列曲調完成四部和聲，並在適當處，盡量用入同和絃反復的六四和絃。

①

②

③

④

第八章　和聲樂句的結構

樂句裏所含的和聲變換，不像和聲練習裏所含的那麼多。這種現象，是因爲和聲練習的目的，是在熟練和絃的運用，所以包含和聲越多，學生練習的範圍越廣。但正像其他任何的學習過程一樣，必須時常記牢，研究和聲理論的目的，是在建立作曲家們使用和絃的澄清態度。在配有和聲的聖詠曲或讚美歌裏，差不多每拍都有和絃的變換，但這些樂曲在十八與十九世紀的音樂文獻裏，所佔的分量很小，因此，無論這些作品寫得多麼美麗得體，總不能視爲這個時期的一般作品的代表。

在節奏裏需要規律與對稱，同樣在樂句組織裏也顯然需要這種特質。未經發展的樂句（Phrase），是音樂中最短卻又完全的單位，是由四個小節或八個小節組成的。但進行速度很慢的時候，一個樂句只包含兩個小節；進行速度很快的時候，則可能包含十六個小節。

現在以一般範式爲依據，首先研究包含四小節或八小節的樂句，學生將會發現，在那些與範式不符的樂句裏（即不是由四小節或八小節組成的樂句），音樂的趣味，更加濃厚。這些不正規的樂句，可分兩種：一是大部分的長度原來是四小節或八小節，但由於技術上的處理需要寫得更長，有關這種技法，如模進法、或假終止等和聲的法則，以後都要討論；另一是所含的小節是奇數的。

㈠和聲的變換

樂句的構成，可能是在靜止的和聲上，不過這種情況常常有著特別的原因，下例的樂句，是靜止的和聲法之一，是用以引導進入樂曲

主體的，它預先給樂曲排好了一個架勢，樂曲結束時，也用同樣的樂句。如例：

例 193

孟德爾頌無言歌

Allegro

與靜止的和聲相反的另一極端，是和聲的變換，十分頻繁。可從下列二例看出，當快速進行時，這種樂句給人以極不安定的感覺，但速度較慢時，也可能產生尊嚴和剛强的感覺。如例：

例 194

Presto Possible

舒曼交响練習曲

例 195

Andante sostenuto

蕭邦夜曲

和絃變換的作用，是要表達生氣和活動，而不使聽者過分注意變換的本體。關於變換的次數，無法定出任何法則，因爲在兩極端之間，和聲的變換，有各種繁簡的程度。一般說來，大部分著名作品的樂句，它所表現的和聲活動，都比較平衡。

㈡和絃的分配

藝術中，繪畫、雕刻與建築，都是靜的。音樂則不同，它是動的。音樂像詩歌一樣，給人的印象，是在動的狀態裏進行着，先後推移，連續出現。因此，和聲的節奏，卽樂句裏和絃變換的分配式樣，在結構裏是非常重要的。在學習和聲學的過程裏，可以視它爲廣泛研究的基礎，以便從中導出各種各樣的和聲效果。

和聲的變換時，使有規律的音程反復出現，而造成節奏的波動，是常見情形。如例：

例 196

Andante sostenuto　　布拉姆斯匈牙利舞曲

E: I　V$^4_3$　I　V

I　III(V)　V$_9$　I

有時和絃根音的變換，也可能形成一種和聲節奏的形式，而按著一短一長的時值進行，使造成一弱一强的和聲節奏。如例：

例 197

Andante　貝多芬奏鳴曲

㈢　樂句的開始與終止

樂句的開始，不一定要用主和絃，也不一定要在小節的第一拍開始。在節奏上說，開始時，可以用弱拍，也可以用强拍；在和聲上說，習慣上總是在起初的兩三個和絃裏，清楚的表示出它的調性，但決定調性時，不一定需要主和絃的出現。因爲在音樂裏決定調性最有力的是屬和絃，尤其是單獨存在時，它對調的決定比主和絃本身還更確切。

樂句的終止，有兩種類型的終止式是樂句構成上常用的公式，也就是它的主要特性。

正格終止（Authentic Cadence），恰似標點法裏的句點(Period)，是由V——I的進行組成的。

半終止（Half Cadence）則好像逗點（Comma），表示一句陳

述未完的終止。不論前面是任何和絃，最後的和絃是V。

樂句的終止，由於和聲節奏的不同，在效果上是有所差別的。譬如：要使和絃終止在強拍上，常常將最後一個和絃放在小節線的後面，而稱爲陽性終止。倘終止裏最後兩個和絃，作成從強到弱的節奏進行，則稱爲陰性終止。如例：（甲例是陽性終止；乙例是陰性終止。）

例 198

甲. Allegro ma non troppo　　貝多芬小提琴協奏曲

D: I　IV　V(I)　I　II6 I6 VII6 I　V

例 199

乙. Con Allegrezza

A: V7　I　V　I　IV　I6　V V7　V7　I

㈣統一與變化

樂句裏和絃分配與選擇的原則有二：

一是統一，　二是變化。

如何採用這兩個原則，要看樂句構成的特殊目的而定。譬如說：爲了使樂句具有引導的作用，而採用靜止的和聲，這一個特殊的目的，宜用統一的原則；又另一個特殊的目的是使樂句適用在轉調處，這時便要用變化的原則了。又如要使以前的樂句改作新的形式再度出現

，而將和絃加以變化，或將樂句加以發展和擴張。

在研究這些特殊目的以前，必須了解在普通的樂句裏，和聲的結構，是怎樣組成的？所謂普通樂句，是指沒有特別作用的，僅用以表現樂想，而未經發展或修飾的樂句而言。

在和聲上說，一列和聲進行的樂句組合，是在使調性清楚而一貫的顯示出這些進行的用意，並增强旋律上的和聲的含義等，這是統一的原則。單看和聲，常會感到似乎太嫌統一了，同一種根音的進行，反復的出現多次。關於此點，宜用樂句裏其他的重要特徵加以補救，可以使它得到平衡。如例：

例 200

Tempo di minuetto　　貝多芬奏鳴曲

G: I　V7　I　V

I　V7　I　V7　I

通常寫作和聲樂句時，對於統一與變化的平衡問題，即根音的選擇與節奏的分配等各方面，一向是要非常注意的。研究與推敲各式各樣的作曲家們的作品，有關這一方面的應用，當是十分有益的。

和聲變化較爲明顯的原則，是轉調與變化和絃等，但目前研究的程序，是著重在一般的情況，玆分爲下列三個步驟：

1 分析樂句的構成，求出根音進行的節奏式樣，用羅馬數字表示出來。

2 將樂句組織，加以簡化，改寫成爲四部和聲的輪廓。

3.根據第一步驟求得的節奏式樣，與第二步驟的和聲輪廓，模仿原來的樂句，自行另作一個樂句。

關於這些步驟的應用，舉例說明如下：

例 201

Un poco Adagio

莫差爾特小提琴協奏曲

B^b: I V6 I II6 V7 I

第一步驟上例根音變換進行的節奏式樣，可以圖解如下：

例 202

B^b I V I II V I

開始的弱拍比較短些，但它所給的是，第一小節第一拍 I 的強拍預先出現的印象。I 佔有了整個小節。第二小節和聲的節奏是「短——長」的 V——I 的進行，因此「強——弱」的節奏，是被安放在第三小節 II——V 的「長——短」的進行，然後進行到次一節的強拍，造成陽性的正格終止。

第二步驟將上例原來的樂句組織，簡化成爲下列的四部和聲的輪廓。

例 203

B^b: I V I II V I

第三步驟，利用緩慢的速度，將上例和絃裏的各音，加以移動，

使各聲部的旋律得到變化，作成像下列的樂句，要使用原位的和第一轉位的和絃，同時更要注意各部旋律的節奏變化。

例 204



運用一般性的普通和絃，作爲推敲統一與變化的原則及其方法，以激發創作的靈感，與擴展樂句結構思考力，是必要的過程。

習題二五

1 依照上述三個步驟的研究程序，處理下列指定的樂句，另行寫作曲譜。三個步驟重述如下：

①求出原來和聲樂句的根音變換進行的節奏式樣。

②組成簡化的四部和聲的輪廓。

③依據所得的和聲素材，另作一個新的樂句。

這裏只提供一個樂句，必要時，學者可就莫差爾特、海頓、或貝多芬等其他的著名作品裏摘選若干樂句，作爲練習的補充題。



2. 依照下列說明，學者自行寫作四小節長度的樂句：

①調性、拍子任意選定。

②和聲變化盡量少，用旋律進行使它得到平衡。

③寫作一句含弱拍開始，陰性終止。

④寫作一句含强拍開始，陽性終止。

3. 依照下述節奏式樣，組成强拍開始的和聲樂句：

①降A大調，2—4拍子，慢速度：

Ⅰ Ⅴ ⋮ Ⅰ Ⅴ ⋮ Ⅵ Ⅱ ⋮ Ⅴ ⋮

②d小調，3—4拍子，中等速度：

Ⅰ ⋮ Ⅴ ⋮ Ⅰ Ⅱ Ⅴ Ⅰ ⋮

4. 依照下述節奏式樣，組成弱拍開始的和聲樂句：

①D大調，3—4拍子，快速度：

Ⅴ ⋮ Ⅰ ⋮ Ⅴ ⋮ Ⅰ Ⅱ ⋮ Ⅴ ⋮

②g小調，3—4拍子，慢速度：

Ⅴ ⋮ Ⅰ Ⅱ ⋮ Ⅴ ⋮ Ⅰ Ⅳ Ⅱ ⋮ Ⅴ ⋮ Ⅰ ⋮

第九章　屬七和絃

依照三和絃的構成的方法，在五度音上面，再加一個七度音，即成爲根音——三音——五音——七音。因爲根音到七音的距離是七度，所以稱爲七和絃。

在屬和絃的上面加上一個七度音。例如：Sol — Si — Re是C大調的屬和絃，再加上一個 Fa （即屬和絃的七度音）構成了一個屬音上的四音和絃，稱爲屬七和絃，倘用符號表明各音的音程關係，它的完全的數字是$V^{\substack{7\\5}}_{3}$ 。但常常略記爲V_7 。

㈠屬七和絃的解決

在屬七和絃裏，含有兩個不協和音程，不協和是不完滿的、不安定的，有向他音進行的趨勢，所以引用屬七和絃後通常必須予以解決。

這兩個不協和音程，一是三音與七音之間的減五度，一是根音與七音之間的小七度。

解決時所依據的原則，可分和聲的與旋律的兩種。

依據和聲來說，不協和音程解決到協和音程。

依據旋律來說，即依據對位來說，不協和音程，可按照它所需要的方向而進行，使它達到協和的目的，而不再有不協和之感與不再有移進的傾向。

所以屬七和絃解決的自然傾向，通常是進入主和絃系，即解決到Ⅰ或Ⅵ。

屬七和絃解決到主和絃Ⅰ，稱爲正規解決；解決到下中和絃Ⅵ，

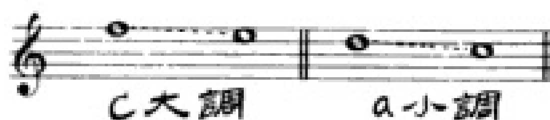
稱爲假解決（又稱詐僞解決）。

屬七和絃的形式與處理法，大調小調是共通的。

1. V_7——I的進行 解決時，七音（下屬音）下行一級，三音（導音）上行進入主音，五音（上主音）因爲沒有固定的傾向，卽上行一級或下行一級都是可能的，但與其上行一級進到第三音，而重複調式音，當不如下行一級進入主音爲佳。這樣解決的結果，便形成了一個不完全的三和絃。不過三個根音與一個三音的結合，具有調的平衡。比較兩個根音與兩個三音的結合更爲可取（至於爲了對位的進行而引起的三音的重複，當屬例外）。這是證明寧可重複「調性音」而不重複「調式音」的原則。如例：

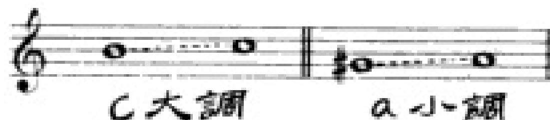
七度音下行：

例 205



三度音是導音，必須上行：

例 206



五度音上行或下行均可，但爲了調的平衡，寧可下行：

例 207



低音上的根音，上行四度或下行五度，都是佳良的：

例 208



下面是屬七和絃進入主和絃，大小兩調的解決形式（主和絃省略五音，再重複根音）。

例 209



這是原位屬七和絃，它可能有三種旋律位置。如例：

例 210



2 V₇——VI的進行　屬七和絃進入下中和絃時，各聲部的處理法，是七音下行，五音下行，三音上行，根音上行。這樣解決的結果，而形成了下中和絃的重複三音。如例：

例 211



下面是屬七和絃進入下中和絃的三種旋律位置：

例 212



這種進行常常用以避免完全終止。

習題二六

1. 寫出下列各大小調屬七和絃到主和絃的三種位置：

①G 大調　　②f 小調

③F 大調　　④g 小調

2. 寫出下列各大小調屬七和絃到下中和絃的三種位置：

①D 大調　　②f# 小調

③G♭大調　　④d 小調

3. 分析下列和聲的構成，用數字低音註明它的性質：



4. 依照下列指定低音，完成四部和聲：



5. 給下列曲調配上四部和聲，並在適當處用入V₇——Ⅰ或V₇—Ⅵ的進行：



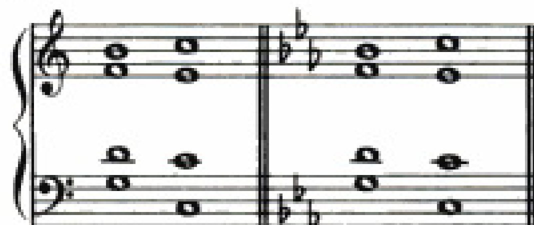
㈡完全的屬七和絃

完全的屬七和絃，由四音構成，不同的四音分配在不同的四聲部裏，十分恰當，可免重複。

完全的屬七和絃進到主和絃Ⅰ，是正規解決，也是音樂最基本的一種和聲進行，V_7和絃裏的下屬音，提供了Ⅴ－Ⅰ所缺乏的重要的調性的要素，就調的明確性來說，這是圓滿的進行。

完全的屬七和絃要解決到不完全的主和絃（即主和絃省略五音，再重複根音）。如例：

例 213



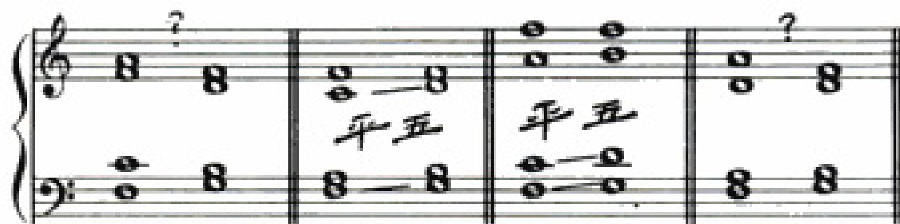
屬七和絃的七音，因爲合乎泛音的原理，所以不必給予預備。但如前和絃有七音的共同音（下屬音）時，放在同一聲部作爲預備，自屬更佳。如例：

例 214



完全的屬七和絃，如果是接在Ⅳ級三和絃或Ⅱ級六和絃的後面時，常會發生困難，甚至容易造成不良效果。如例：

例 215



因此，完全的屬七和絃前面，要避免選用Ⅳ級三和絃或Ⅱ級六和絃。其他Ⅰ、I_6、I_4^6、Ⅱ、IV_6、Ⅴ、Ⅵ等和絃，當可自由運用。

完全的屬七和絃也可解決到重複三音的完全的Ⅵ級和絃，通常假終止總是採用完全的屬七和絃。如例：

例 216



習題二七

1 分析下列和絃的構成：



2 依照下列指定低音，完成四部和聲，但屬七和絃必須採用完全的。



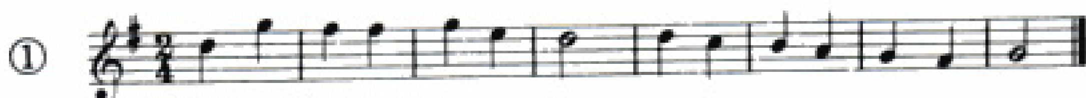
3 用各種大調、小調，各種拍子與各種節奏，寫出下列指定和絃的連接：

①Ⅰ—Ⅴ—V_7—Ⅰ　　②Ⅳ—I_4^6—V_7—Ⅰ

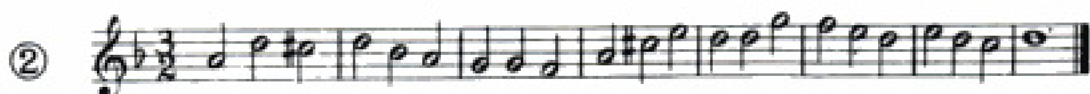
③Ⅱ—Ⅵ—V_7—Ⅰ　　④V_7—Ⅵ—IV_6—V_7—Ⅰ

4. 給下列曲調配上四部和聲，並在適當處用入完全的屬七和絃：

①



②



㈢不完全的屬七和絃

音階的第二度音，即屬七和絃的五音，在圓滿的音響上說，並非重要的因素，所以常可省略不用，而重複根音，這就成爲不完全的屬七和絃。

不完全的屬七和絃要解決到完全的主和絃。如例：

例 217



用在Ⅳ級三和絃或Ⅱ級六和絃後面的屬七和絃，常常是不完全的，但用在Ⅳ級六和絃後面的屬七和絃，則可以是完全的，也可以是不完全的。如例：

例 218



習題二八

1 依照指定的數字低音，在各大、小調上寫出下列和絃的連接：

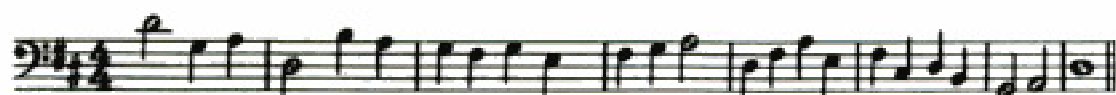
① I — I$_6$ — IV — V$_6$ — I　　② I — IV$_6$ — I$_4^6$ — V$_7$ — I

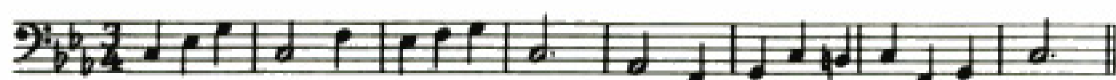
③ I — IV — V$_6$ — I　　④ I — IV$_6$ — V$_6$ — I

2 分析下列和絃的構成：

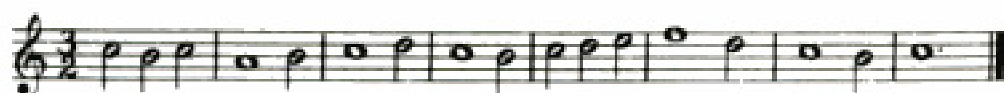


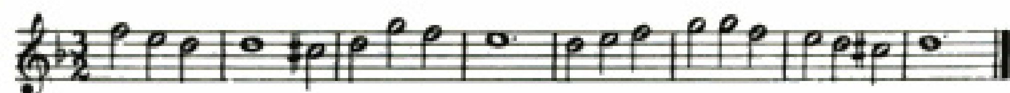
3 依照下列指定低音，配成四部和聲，用不完全的屬七和絃：





4 給下列曲調配成四部和聲，並在適當處用入不完全的屬七和絃：

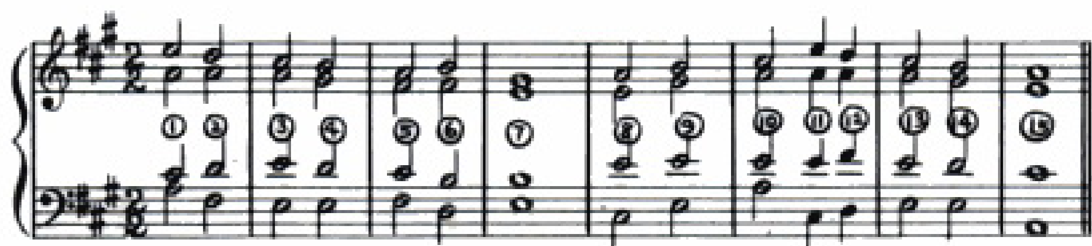




㈣分析例題

屬七和絃有完全的與不完全的兩種形式，選用時要注意前後和絃的連接，玆爲加深認識，體驗它的實際效果，特舉例分析如下：

例 219



A大調，2—2 拍子。

①主和絃、原位、五音位置。Ⅰ

②下屬和絃、第一轉位、八音位置。$Ⅳ_6$

③主和絃、第二轉位、三音位置。$Ⅰ^6_4$

④完全的屬七和絃、五音位置。$Ⅴ_7$

⑤下中和絃、原位、三音位置。Ⅵ

⑥上主和絃、第一轉位、八音位置。$Ⅱ_6$

⑦屬和絃、原位、三音位置。Ⅴ

⑧主和絃、第一轉位、八音位置。$Ⅰ_6$

⑨屬和絃、原位、五音位置。Ⅴ

⑩主和絃、原位、三音位置。Ⅰ

⑪主和絃、第一轉位、五音位置。$Ⅰ_6$

⑫下屬和絃、原位、八音位置。Ⅳ

⑬主和絃、第二轉位、三音位置。$Ⅰ^6_4$

⑭完全的屬七和絃、五音位置。$Ⅴ_7$

⑮主和絃、原位、八音位置。Ⅰ

例 220



a 小調，2—2 拍子。

①主和絃、原位、三音位置。I

②主和絃、第一轉位、八音位置。I_6

③屬和絃、原位、五音位置。$\mathrm{V}^{\#}$

④屬和絃、第一轉位、八音位置。$\mathrm{V}_6^{\#}$

⑤不完全的屬七和絃、七音位置。$\mathrm{V}_7^{\#}$

⑥主和絃、原位、三音位置。I

⑦下中和絃、原位、五音位置。VI

⑧下屬和絃、原位、八音位置。IV

⑨不完全的屬七和絃、七音位置。$\mathrm{V}_7^{\#}$

⑩主和絃、原位、三音位置。I

⑪下屬和絃、原位、八音位置。IV

⑫主和絃、第二轉位、三音位置。I_4^6

⑬完全的屬七和絃、五音位置。$\mathrm{V}_7^{\#}$

⑭主和絃、原位、省略五音、八音位置。I

習題二九

1 分析下列大調例題，用數字低音註明它的和絃名稱、調性、級數、轉位。



②


2分析下列小調例題，用數字低音註明它的和絃名稱、調性、級數、轉位。

①


②


第十章　屬七和絃的轉位

三和絃有三音，只有兩種轉位，七和絃則有四音，所以可作三種轉位。

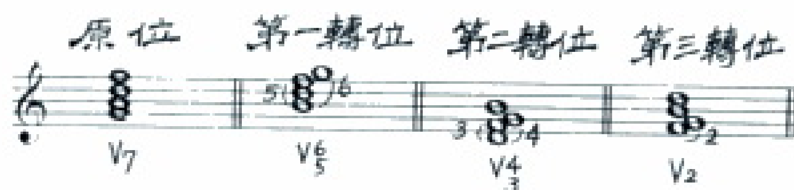
(一)屬七和絃的各種轉位

以三音爲低音時，稱爲第一轉位。這時根音與七音在低音的上方，距離低音是六度與五度的音程，所以又稱六五和絃（Chord of the Six-five）。它的數字低音記作V^6_5。

以五音爲低音時，稱爲第二轉位。這時根音與七音在低音的上方，距離低音是四度與三度的音程，所以又稱四三和絃（Chord of the four-three）。它的數字低音記作V^4_3。

以七音爲低音時，稱爲第三轉位。這時根音距離低音是二度音程，所以又稱二和絃（Chord of the second）。它的數字低音記作V_2。如例：（注意根音與低音及七音與低音的音程關係。）

例 221



下列是屬七和絃三種轉位的三種旋律位置：

大調：

例 222

第一轉位　第二轉位　第三轉位

V_5^6　V_5^6　V_5^6　V_3^4　V_3^4　V_3^4　V_2　V_2　V_2

小調：

例 223

第一轉位　第二轉位　第三轉位

V_5^6　V_5^6　V_5^6　V_3^4　V_3^4　V_3^4　V_2　V_2　V_2

完全的數字第一轉位應是 $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ ，第二轉位應是 $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ，第三轉位應是 $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$，但為了簡化名詞，僅需指明根音與七音的關係便可。因為憑這兩個音即能決定和絃的名稱與性質。這兩個音，互相毗連，極易辨認。第一轉位兩音在和絃的上方，第二轉位它們在和絃的中間，第三轉位它們在和絃的下方。如例：

例 224

V_5^6　V_3^4　V_2

習題三〇

在下列指定各調上，寫出屬七和絃三種轉位的不同旋律的聲部配置：

1 E 大調　　A 大調　　D♭大調　　B♭大調

2 e 小調　　c 小調　　g♯小調　　f 小調

㈡轉位屬七和絃的解決

屬七和絃各種轉位的形式，在和聲上極爲重要，它們在效果上雖然只有些微的差別，但它們各有顯著的特徵。這種特徵對於精緻的作曲者，十分有用。

它們的處理法是：

1. 七音的解決法，與原位屬七和絃完全相同，即下行二度解決。

2. 各種轉位屬七和絃，不可省略任何音。

3. 各種轉位屬七和絃，幾乎只限於正規解決，進入Ⅰ或$Ⅰ_6$，只有原位屬七和絃，才能進入Ⅵ。

4. 大調與小調的正規解決法是相同的。如例：

①六五與四三和絃解決到原位主和絃，但二和絃由於七音要二度下行進入主和絃的三音，所以解決和絃要用主六和絃的形式：

例 225

第一轉位　第二轉位　第三轉位

V^6_5 Ⅰ　V^6_5 Ⅰ　V^4_3 Ⅰ　V^4_3 Ⅰ　V_2 $Ⅰ_6$　V_2 $Ⅰ_6$

②除上述普通解決法外，各種轉位也可依照它們獨有的結構，作較爲活動的進行，但這種活動的進行，只限於根音、三音、五音，第七音則仍應嚴守二度下行的解決法。

③第一轉位的屬七和絃，導音是低音，除了同和絃反復（同和絃反復可以自由進行）外，應作二度上行解決，能作較活動進行的，只有根音與五音。如例：

例 226

例甲　例乙　例丙　例丁

V^6_5　I　V^6_5　I　V^6_5　I　V^6_5　I

④第二轉位的屬七和絃，能作較活動進行的餘地有限。

例 227

例甲　例乙　例丙

V^4_3　I　V^4_3　I　V^4_3　I

上述三例，只有例甲可用。其餘例乙是導音上行四度，效果不良。例丙導音在高音部下行三度，欠妥。因此屬七和絃第二轉位還是依照正規解決為佳。事實上，第二轉位也是用得最少的和絃。

⑤第三轉位的屬七和絃，也有幾種較為活動的解決法。如例：

例 228

例甲　例乙　例丙　例丁　例戊

V_2　I_6　V_2　I_6　V_2　I_6　V_2　I_6　V_2　I_6

例乙上方兩聲部是有意安排的，目的在使聲部進行更有變化些。例丁例戊因為是解決到主和絃上，重複低音是相當慣用的。

5. 不正規的解決法　當屬和絃反復使用時，七音可作自由進行，

除和絃反復可作自由進行外，還有七音延續解決與上行解決的用法。玆分述如下：

①屬七和絃七音的自由進行　當屬和絃反復出現時，七音可作如下的自由進行：

甲、V_7反復使用時，七音可下行進入任何一音上，在任何聲部裏，都是可能的。如例：

例 229



從上例看來，同和絃反復時，七音下行可能有下述三種進行的現象：

㈎ V_7變成了V的同和絃的另一形式，七音自然消失。

㈏七音轉移到另一和絃音上而解決。

㈐同和絃反復後，七音延遲解決到適當的音上。

乙、同和絃反復時，七音極少上行，並僅限於內聲部。倘在外聲部七音上行，則必須立刻折回，而進入解決音。如例：

例 230



從上例看來，屬七和絃的七音上行，可能有下述四種現象：

㈎例屬七和絃同和絃反復使用時，七音在內聲部可能上行。

㈏例在內聲部七音上行後，立刻折回進入解決音，當屬更佳。

㈣例七音解決在最後一次出現的時候。

㈠例在外聲部七音倘上行，必須立刻進入解決音上。

②屬七和絃的七音，除同和絃反復時，可作自由進行外，還有兩種更不正規的用法：

甲、當屬七和絃進入下屬和絃系（Ⅳ或Ⅱ）時，V_7的七音，應保持在同一聲部，即在同一聲部裏延續（Stationary）。V_7—Ⅳ或V_7—Ⅱ的和絃進行，本來是不能用的不良進行，但如有延續的七音為兩和絃作連繫，便成為可用了。同時因還是回到屬和絃上，所以能產生極佳的效果。此種和絃進行，七音要保持在同一聲部，而且不在別的聲部重複出現。如例：

例 231

㈠例在V_7—Ⅳ的不正規進行之後，仍回到V_7。

㈡例七音延續後，進入主和絃，但隨即又回到Ⅴ，所以效果仍佳。

㈣例在這種情況下，高音部的導音可作不正規的拔度下行。

㈠例七音延續後，進入Ⅵ級，隨即又回到$Ⅱ_6$—Ⅴ的和絃上，Ⅵ級的三音、五音也可視為和聲外音，旨在增加曲調的變化，最後還

是回到V。

乙、七音可順著音階上行一度解決。這時七音要與低音部構成三度平行，這是嚴格解決法的例外，雖屬特殊，但也可能用到。如例：

例 232



(甲)例七音與低音部構成平行三度。

(乙)例高音部與中音部的平行五度，因其中有一個減五度，所以許可使用。又這種自由進行，只限於用在屬七和絃的第二轉位上。

習題三一

1 依照下列指定的調性、拍子、與和絃的連接，寫作四部和聲，並在適當處用入各種轉位及七音的自由進行：

① F大調 3/4 拍子　　I — — | V — — | V — V | I — — ||

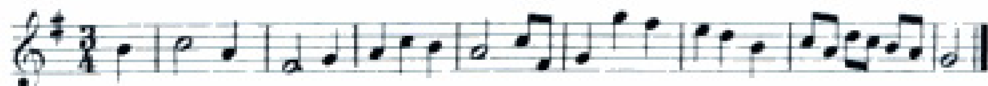
② D大調 2/4 拍子　　I V | I IV | V V | I — ||

③ e小調 4/4 拍子　　I — V — | I — IV II | V — V — | I — — — ||

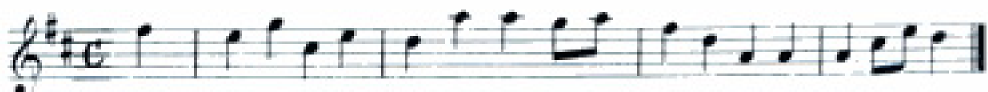
④ f 小調 2/4 拍子　　I IV | II V | I — | V — | I — ||

2 給下列曲調完成四部和聲，並隨時用入七音的自由進行：

①



②



③

④

3. 依照下列指定的調性、拍子、與和絃的連接，寫作四部和聲，並在適當處用入七音延續或上行解決：

①$A^{\flat}$大調，$\frac{2}{2}$ 拍子，　$V_7\, IV_6 \mid V^6_5\, V \mid I \parallel$

②D 大調，$\frac{3}{4}$ 拍子，　$V^6_5\, II^6_4\, V_7 \mid V_6\, I^6_4\, V_2 \mid I_6 \parallel$

③g 小調，$\frac{4}{4}$ 拍子，　$V_2\, IV\, V_2\, V^6_5 \mid I$ — — — $\parallel$

④c 小調，$\frac{2}{2}$ 拍子，　$V_7\, IV_6\, I^6_4\, V_2 \mid I_6$ — — — $\parallel$

4. 給下列曲調完成四部和聲，並在適當處用入七音延續或上行解決。

①

②

③

④

㈢轉位屬七和絃的用法

屬七和絃第一轉位，可以用在 I 、IV、V，或 V_6 的後面，再進入主和絃。如例：

例 233

I V^6_5 I IV V^6_5 I V V^6_5 I V_6 — $^6_5$ I

屬七和絃第二轉位，可以用在 I 、I_6、IV 、V 、或 V_6 的後面，再進入 I 或 I^6_4。如例：

例 234

I V^4_3 I I V^4_3 I_6 I_6 V^4_3 I IV V^4_3 I V_6 V^4_3 I

屬七和絃第三轉位，有時可以用在主和絃第二轉位 I^6_4 的後面，再進入 I_6。如例：

例 235

IV_6 I^6_4 V_2 I_6

屬七和絃第三轉位，也可以直接解決到原位三和絃上，構成第七音四度下行的跳進解決的用法。但這一形式，只限於用在低音上，七音倘在上方三聲部，則只能遵守以上所述的方法進行，下列二例，大小調都可能使用。如例：

例 236



屬七和絃及其轉位，除前述各種進行法外，還有兩種特殊的用法，一是 V_7—VII^0的結合，另一是 V_7—III的結合。這種結合，是由代用和絃延伸而來的用法。VII^3實是 V_7的上方三聲部，常被視爲省略根音的屬七和絃，所以 V_7—VII^0的結合與同和絃反復的理論，並無二致。至於V_7—III的結合，也是來自同一觀點，前於論及副三和絃時，曾經討論到 V 的副和絃是III，所以 V_7—III可以視爲同和絃反復用法的一種。

V_7—VII^0的結合，可以寫成下列三例，其中兩例是VII^0的第二轉位的用法，都是在强調屬七和絃的七音上行解決的特徵。如例：

例 237



V_7—III的結合，可以寫成下列四例，不過都是極少應用的進行法，因爲它與所謂解決的要求，相距漸遠。如例：

例 238



習題三二

1 依照下列指定和絃的連接，寫成四部和聲：

①G 大調與 g 小調的　$\mathrm{I} — \mathrm{V}^6_5 — \mathrm{I}$；$\mathrm{IV} — \mathrm{V}^6_5 — \mathrm{I}$。

②D 大調與 d 小調的　$\mathrm{I} — \mathrm{V}^4_3 — \mathrm{I}_6$；$\mathrm{IV} — \mathrm{V}^4_3 — \mathrm{I}_6$。

③E$^\flat$大調與 e$^\flat$小調的　$\mathrm{V}_6 — \mathrm{V}^4_3 — \mathrm{I}$；$\mathrm{I}_6 — \mathrm{V}_2 — \mathrm{I}_6$。

④B 大調與 b 小調的　$\mathrm{II}_6 — \mathrm{V}_2 — \mathrm{I}_6$；$\mathrm{I}^6_4 — \mathrm{V}_2 — \mathrm{I}_6$。

2 依照下列指定的低音配成四部和聲：

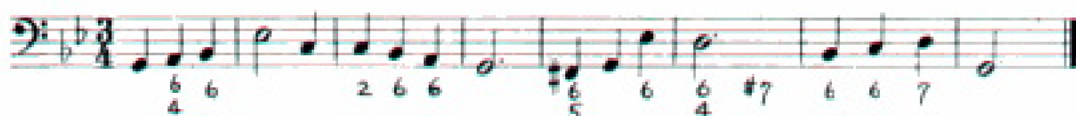
①



②



③



④



3 給下列曲調配上四部和聲，並在適當處用入屬七和絃各種轉位：

①



②





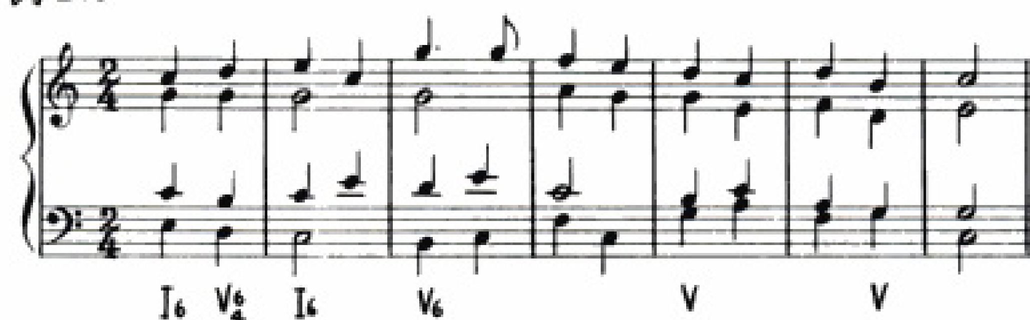
㈣屬七和絃與曲調

應用屬七和絃及其轉位給曲調配和聲時，必須注意下述二點：

1 屬七和絃是屬三和絃的擴充，因此可以用來代替屬和絃配置音階的第五、第七、第二等各度音。如例：

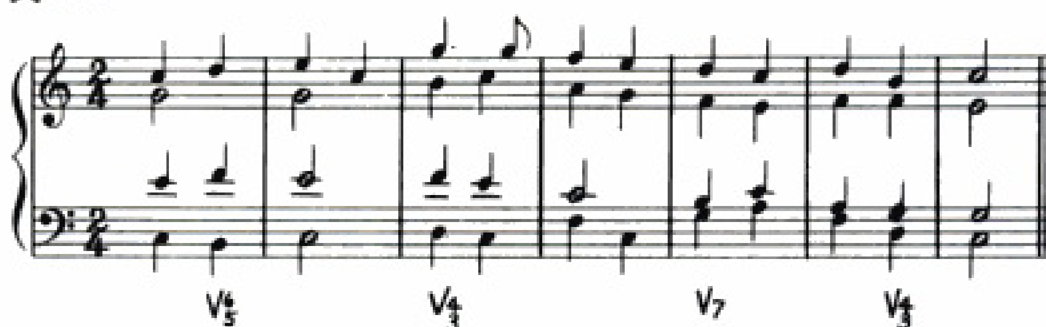
①用屬和絃配置曲調的第二、第五、第七音：

例 239



②同一曲調，改用屬七和絃配置第二、第五、第七音：

例 240



詳細分析上述二例的配置。

2 屬七和絃的七音，是音階的第四度音，所以曲調的四度音，不

但可配下屬和絃系的Ⅳ或Ⅱ級和絃，而且可配屬七和絃。至於決定應該選用那個和絃，要根據四度音進行的方向。倘用 V_7配四度音，當以四度音下行一度時爲宜。即曲調 4 — 3 的進行，適於配入 V_7 — I 或 V_7 —Ⅵ的和絃，至於第一、第二轉位，可視低音部的進行情況而定。但第三轉位不能用以配置曲調的四度音，因爲和絃的七音（即曲調的四度音）已在低音部。如例：

①用下屬和絃系配置曲調的第四音：

例 241



②同一曲調，改用屬七和絃配置曲調的第四音：

例 242



半終止處，不宜用屬七和絃，仍以選用協和絃（即屬和絃）爲佳。又用屬七和絃及其轉位配置曲調時，或給曲調配和聲時，下列選擇的原則，可供參考：（以C大調的曲調音爲例，大、小調的處理法，完全相同，其他各調的級數，可照此類推。）

例 243

習題三三

1 試盡量用屬七和絃及其轉位配置下列曲調的第二、第五、第七度音：

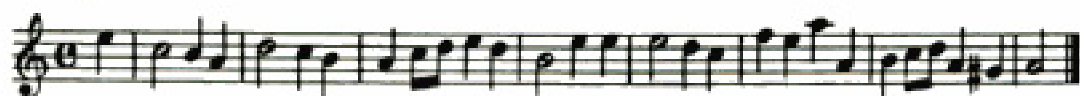
2 試盡量用屬七和絃及其轉位，配置下列曲調的第四度音：

①

②

③

④



3.分析下列例題，用數字低音註出每一和絃的級數、轉位。

①



②



第十一章　終止式

在以和聲爲主的時期裏，終止式始終保持著它的效用與含義，這是值得注意的。外表上的或和聲音色上的演變，並未影響基本的終止形式，反而使這些已經被承認的終止式更爲穩固了。

音樂恰像語文似的，宜有句法的段落，這種公式表明了音樂裏停頓的地方。終止式的作用，相當於詩詞中的聲韻，或語文中的標點。和聲上這種特定的進行，稱爲終止式。在和聲方面，與節奏及曲調所造成的終止感相配合，使能決定所屬調性，並使結構能首尾一貫，的確是有它的重要性。它的形式，有下述幾種：

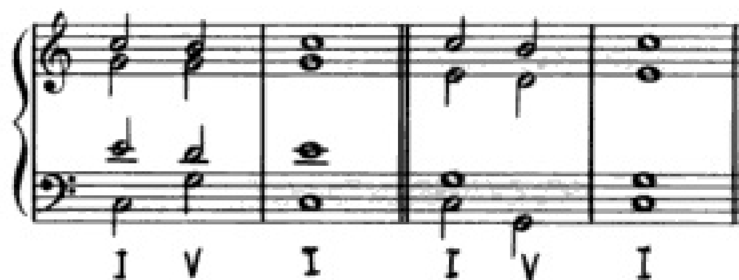
(一)完全終止式

和聲停止在主和絃上，有肯定的終止性質，稱爲完全終止式。完全終止式有正格與變格的分別：

1.正格終止　由屬和絃進入主和絃。有單式與複式兩種：

①單式　屬和絃的前後，都是主和絃。如例：

例 244



②複式　在屬和絃的前面，加用各種預備和絃而構成複式的完全終止。最自然的預備和絃，是Ⅱ級的三和絃及其第一轉位，其次是

Ⅳ級的三和絃及其第一轉位，再其次是Ⅵ級的三和絃。（Ⅵ級三和絃，只能在使Ⅰ級與Ⅴ級和絃隔開時用入。）由下屬和絃與屬和絃進入主和絃時，在二拍子的小節裏Ⅳ級永遠在强拍，Ⅴ級在弱拍；在三拍子的小節裏Ⅳ級在第一或第二拍，Ⅴ級則在第二拍或第三拍。如例：

例 245

Ⅰ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅰ Ⅳ Ⅳ Ⅴ Ⅰ Ⅰ Ⅵ Ⅴ Ⅰ

由下屬和絃或它的第一轉位，（常以同系和絃即上主和絃或它的第一轉位代替）進入主和絃第二轉位，即在屬和絃與預備和絃之間，插入一個主六四和絃，然後進入屬和絃與主和絃，是最圓滿的完全終止式，通常用在樂曲的結尾。如例：

例 246

IV_6 I^6_4 Ⅴ Ⅰ Ⅳ I^6_4 Ⅴ Ⅰ

IV_6 II_6 I^6_4 Ⅴ Ⅰ II_6 I^6_4 V_7 Ⅰ

2 變格終止（Plagal Cadence） 由下屬和絃進入主和絃，讚美詩的結尾唱「阿門」時，常用這種終止式，所以又稱「阿門終止」。通常Ⅳ－Ⅰ總是用在正格終止的後面，當做一個樂章末尾的一種附

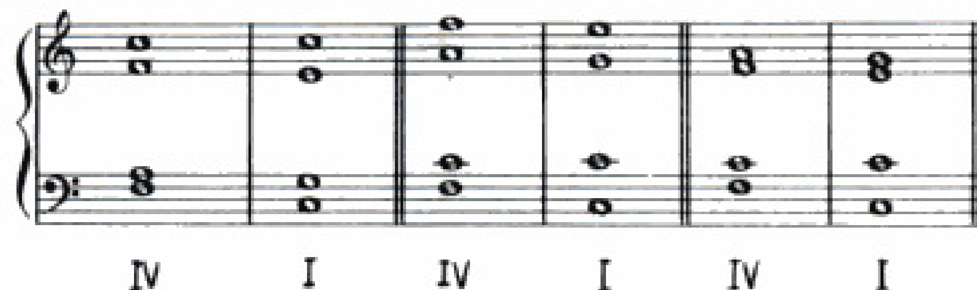
加的結束。在强調屬和絃與主和絃的連接之後，再用下屬和絃與主和絃，在調性上似乎更爲圓滿。如例：

例 247



前面不用正格終止，而單獨應用變格終止來結束樂句，也有許多的實例。

例 248



在下屬和絃裏，可能加入一個上主音，而不致影響變格終止的效果。它也許作爲一個經過音，或許作爲上主七和絃第一轉位裏的和絃音。

例 249



3.皮卡地三度（Picardy third）　十七、八世紀時，作曲家們常用大三和絃，以結束一直是屬於小調的樂句，幾乎成爲當時的癖性。事實上，這種用法最早出現在十六世紀，這種臨時轉變爲大三度的

音程，被稱爲皮卡地三度。Picardie 是法國北部地區名，由於此區首創並盛採此一用法而獲命名。通常是用在樂句的或樂曲的結束上，但也可能用在其他和聲的標點處。如例：

例 250

巴赫聖詠曲 No.13

前略　　餘略

I_6^+　　I^+

巴赫前奏曲 No.4

I^+

完全終止式還有完整的與不完整的分別，包含下列三個條件的完全終止式是完整的：

①屬和絃（或下屬和絃）與主和絃都是原位的。

②主和絃在强拍上。（主和絃不在强拍或主和絃的各音不同時在强拍出現時，稱爲陰性終止（ feminine ending 也稱女性終止。）

③高音聲部與低音聲部都用主音。

倘有一個條件不符合上述的要求，便是不完整的，完整的完全終止式，終止的意味較爲强烈；不完整的完全終止式，可能用在他處，或只相當於半終止的效果，因爲它的終結的意味較弱。

習題三四

1 依照下列指定數字低音的短句，完成四部和聲，每一短句都要寫上拍子記號與小節線，使它具有節奏的組織，並引用各種完全終止

的形式：

①D大調　　I—VI—IV—II—V—I

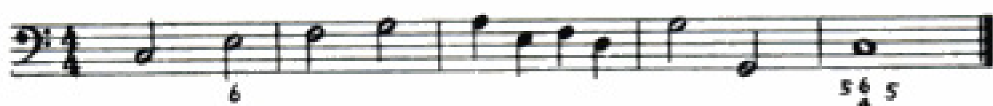
②降B大調　VII^{0}_{6}—I—I_{6}—IV—I^{6}_{4}—V—I

③d小調　　I—VI—IV—II—V—I—IV^{6}_{4}—I

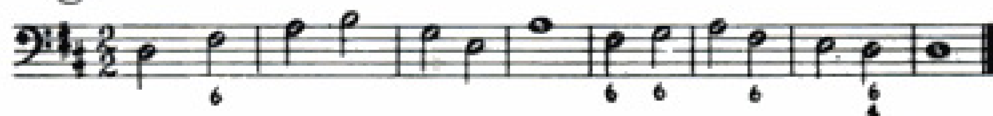
④$\mathrm{f}^{\#}$小調　II^{0}—V—VI—II^{0}—V—I—IV—I

2 分別採用正格與變格終止，完成下列四部和聲：

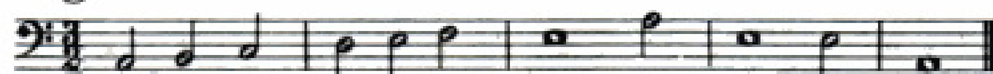
①



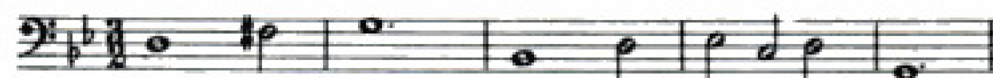
②



③

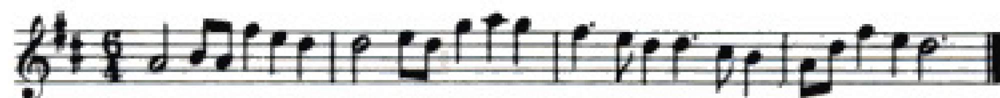


④

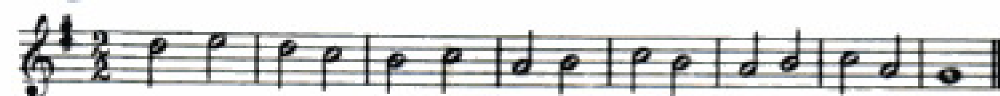


3 給下列曲調配入四部和聲，並採用複式的完全終止：

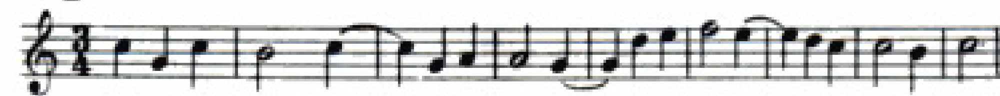
①



②



③





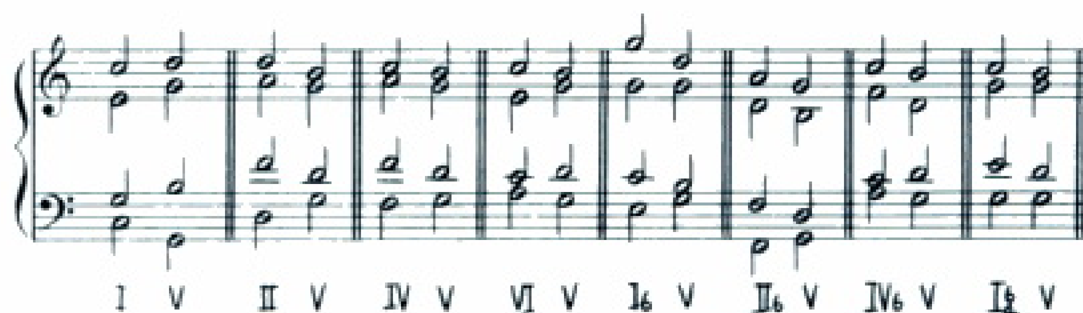
㈡半終止式

停止在屬和絃或下屬和絃上，等於完全終止式省去主和絃。仍有正格與變格二種，常用在樂曲的中途。惟因在嚴格調性音樂裏，變格的半終止式，幾乎不用。但並不否定它在音樂裏存在的價值。

半終止式的終止和絃，常保持原位。如例：

正格的（大小調完全相同）

例 251



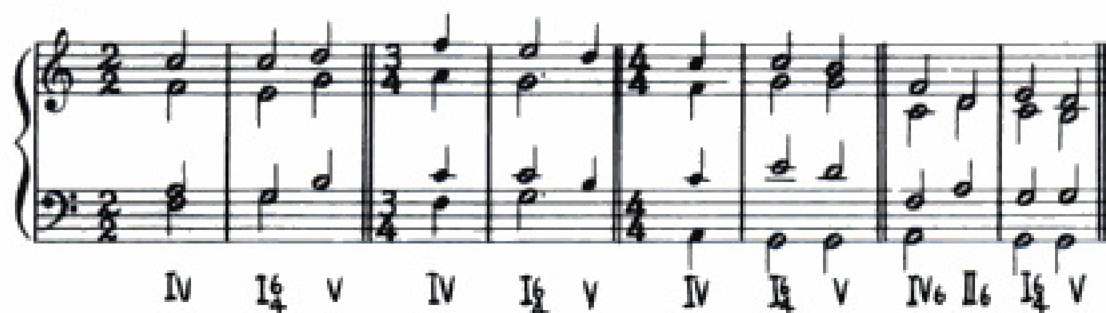
變格的

例 252



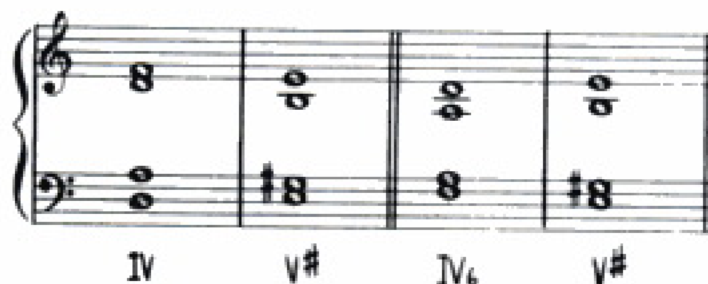
複式的正格終止，省去主和絃，作成半終止式，也是常用的和絃。但主和絃第二轉位，宜放在强拍上，終止和絃則放在弱拍上，大小調完全相同。如例：

例 253



由小調下屬和絃進入屬和絃的半終止，特稱爲弗里吉安（Phrygian)終止，因爲這種終止是亞細亞半島西部中央弗里吉亞（Phrygia）地方所喜愛採用的，教會音樂的特徵。它可使半終止更有柔和之感。如例：

例254



習題三五

1 依照下列指定的數字低音，寫作四部和聲。每一短句都要寫上拍子記號與小節線，使它具有節奏的組織，並引用各種半終止的形式：

①G 大調　I_6—IV—V—VI—II—I^6_4—V

②降 B 大調　VII^0_6—I—I_6—IV—II—I^6_4—V

③c 小調　V_6—I—IV—II^0—V—VI—V

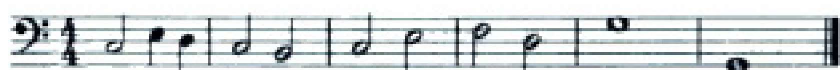
④b 小調　II^0—V—VI—II—I^6_4—IV_6—V

2 給下列註有數字記號的低音配成四部和聲：

①



②



③

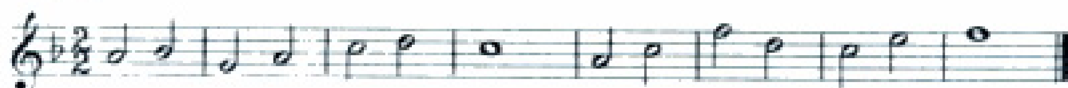


④

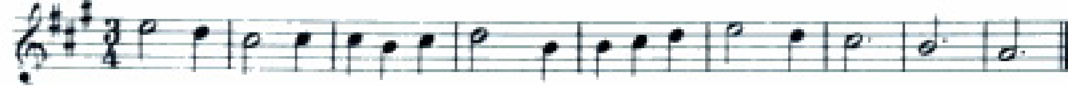


3. 給下列曲調配入四部和聲，並在適當處採用半終止式：

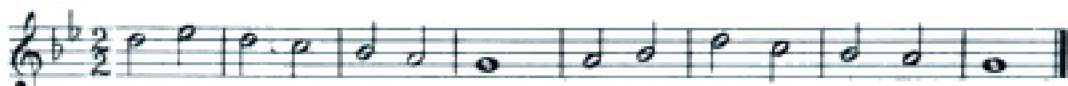
①



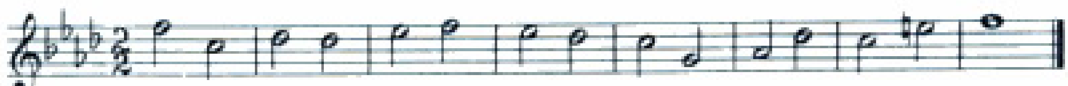
②



③



④



㈢假終止式

假終止（ Deceptive Cadence 又稱詐僞終止）這種終止，有些像正格終止，所不同的是，最後的主和絃，改用其他和絃來代替。屬和絃可能進行到許多種的和絃上，包含作曲家們所採用的種種排列上的變化，所以假終止也有許多的式樣。當然在許多的假終止裏，有的比較假得厲害些，有的似乎是過份的做作。

假終止式對於調性的指示，與其他終止式一樣的明顯，有時甚至比其他終止式更爲明顯。假終止是使屬和絃具有明示調性的作用，而不是由最後的解決和絃來明示這種作用。通常要知道樂句所屬的調，宜先認識它的終止式，因爲這是辨別調性的最可靠的方法。

最常見的假終止式是V—VI。下中和絃有阻止屬和絃進入主和絃構成完全終止的作用，所以又稱阻礙終止。如例：

例 255



在下例裏，屬和絃成爲第六級的倚音和絃。

例 256



在屬和絃的後面，可能接任一鄰級的和絃，而成爲假終止。如例：

例 257



在V與VI之間，可能採用第六級的屬和絃（即VI的V），當做經過和絃，而不致於改變終止式的主要輪廓或調性。如例：

例 258



在有力的大調樂句裏，倘在下中和絃上採用一個小調式的第六音，（即降低半音的第六音）換言之，借用平行小調的VI級和絃作爲終止，使它在解決時含有意外的感覺，正如突然改變音量的強弱或配器的方法一樣，以加强音響效果。如例：

例 259



習題三六

1 依照下列指定數字低音，寫作四部和聲。每一短句都要寫上拍子記號與小節線，使它具有節奏的結構，並引用各種假終止的形式：

①G 大調 I_6— IV — II — V — I_4^6— V — VI

②降 E 大調 V_6— I — IV — II — I_4^6— V — VI

③ d 小調 I — VI — IV — II^0— V — VI

④ f 小調 I — VII_6— I_6 — IV — II_6— I_4^6 — V — VI

2 給下列註有數字記號的低音配成四部和聲，在適當處採用假終止：

①



②



③

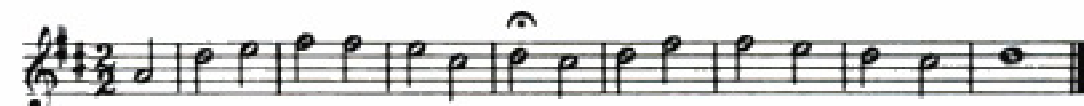


④

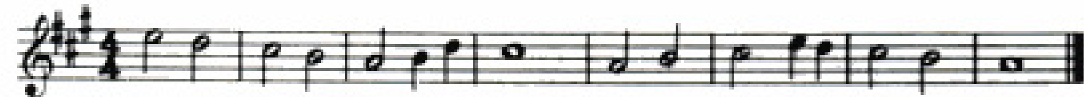


3. 給下列曲調配入四部和聲，並在適當處採用假終止式：

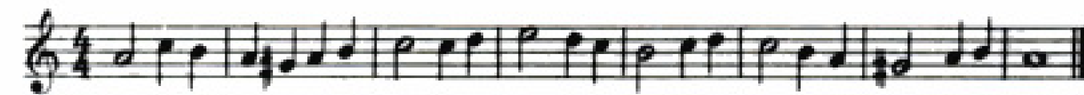
①



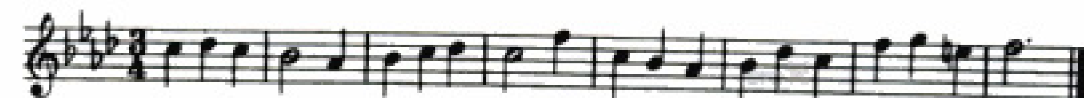
②



③



④



第十二章　和聲外音之一

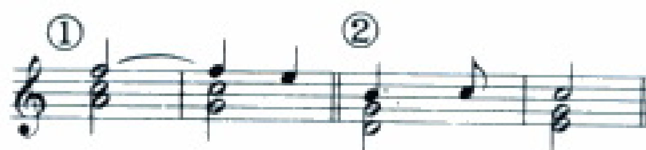
倘有五個以上的音同時結合，或雖是三個音的結合，但並非三度重疊的音程或它的轉位的互相結合，而是在正統和絃裏加入了和絃以外的某些音，這時便產生了和聲外音（ Inharmonic tone ）。和聲外音常爲某一和絃的高二度或低二度音。

在和聲進行裏，爲了使音樂的節奏或旋律，更爲活潑，更多變化。所以有時宜應用和絃以外的音，加以裝飾。

和聲外音視其用法與形式的不同，大致可分三類：

1.是前一和絃的音滲入到後一和絃裏，或後一和絃的音滲入到前一和絃裏的應用，這種方法造成的和聲外音，有留音（ Suspension ），如下例①。先來音（ Anticipation ），如例②等。

例 260



2.是和絃裏某一音的上行二度或下行二度音，滲入到和絃裏而應用。這種方法造成的和聲外音，有助音（ auxiliary tone ）也稱裝飾音或鄰音(embellishment ，neighboring tone ）如例①，經過音（ passing tone ），如例②，換音（ Changing tone ），如例③，倚音（ Appogiatura ），如例④，規避音（ echappee ），如例⑤，駢枝音（ cambiata ），如例⑥等。

例 261





3.是在樂句或樂段裏，一音或二音獨自繼續延長，而不向其他聲部的和聲進行，此種延續不斷的音是調的主音或屬音，當它繼續時，其他各聲部不斷變換和絃，或發生轉調，因此它便與其他聲部的和絃相抵觸，而成爲和聲外音。這種方法造成的和聲外音，稱爲持續音（organ point）。如例：

例 262



和聲外音是和聲上的重要部分，玆分別說明如下：

(一)助音

助音或稱裝飾音，常用 * 號或縮寫 E 字爲分析和聲時的代號。助音與和絃音的距離是二度，通常用在弱拍，或拍中的弱部，用在上方或下方均可，由於進行方式的不同，可能有下述四種現象：

1.介乎高低相同的和絃音之間，可用在任何聲部，常佔拍中的弱部，這種助音裝飾某音時，是靠近在某音的後面，彼此相差半音或全

音，然後又回到某音上。但也可以回到不同和絃的共同音上。如例：註有 * 號的是助音。

例 263



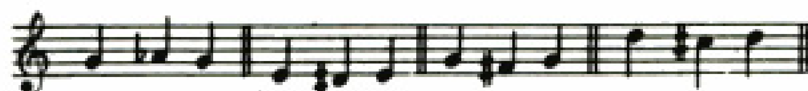
2. 兩聲部或三聲部同時用入助音，構成二重助音或三重助音，均稱爲複助音，常作平行三度或平行六度進行。如例：

例 264



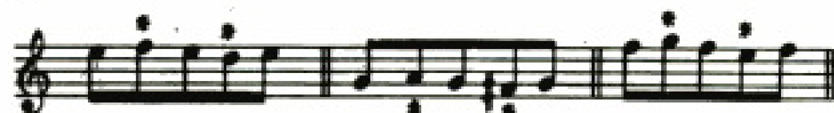
3. 助音不一定是音階裏的音，可以給它加上半音的變化，使它與本音相差半音的距離。當這種助音，低於本音時，便臨時具有導音的性質。如例：

例 265



4. 在和絃音的上方與下方，先後有兩個助音結合在一個和絃裏，而構成了以一音爲中心的五音旋律。

例 266



習題三七

1. 依照下列數字低音，完成四部和音，並在適當處盡量用入各種助音。

①G大調　I－V－III－VI－IV－II－V－I。

②A大調　$\mathrm{I}-\mathrm{IV}-\mathrm{V}-\mathrm{VI}-\mathrm{II}_6-\mathrm{I}^6_4-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

③d小調　$\mathrm{I}-\mathrm{I}_6-\mathrm{IV}-\mathrm{II}^0-\mathrm{V}_6-\mathrm{I}-\mathrm{IV}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

④c小調　$\mathrm{I}-\mathrm{V}_6-\mathrm{I}-\mathrm{IV}-\mathrm{II}^0_6-\mathrm{I}-\mathrm{IV}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

2.給下列指定低音，配成含有助音的四部和聲，助音可引用在新加的各聲部裏。

①

②

③

④

3.試給下列曲調的音形，加入各種助音，不配和聲。

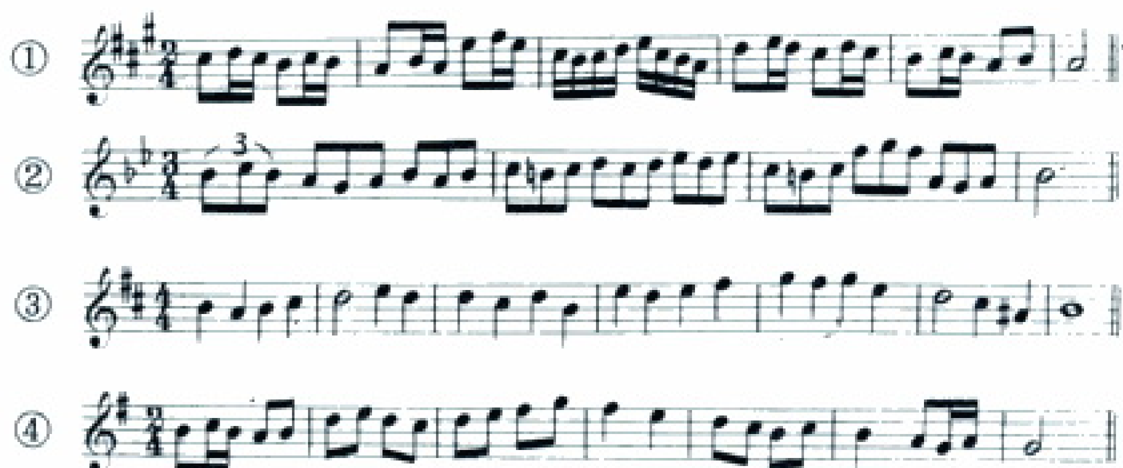
①

②

③

④

4.試給下列曲調配成四部和聲，注意在適當處引用各種助音。



㈡經過音

介乎兩個高低不同的和絃音之間的音，稱爲經過音。經過音是構成音階式進行的一種和聲外音。所以旋律的跳進，可用其中各級音予以補充，全音階或半音階的各音，都可任意選用。經過音的節奏是弱的，它可以出現在小節裏的弱拍上，或拍中的弱部，經過音並不是強音，一般所稱強經過音（accented passing tone），實際上是一個倚音（appogiature　）。通常用＋號或縮寫 p.t. 爲分析和聲時的代號。

它與助音的不同點是，助音要回到原音上，而經過音則以同方向繼續前進，進入另一和絃音上。

經過音可以是自然的，也可以是變化的，經過音又有單經過音與雙經過音兩種，如兩聲部同時使用時，便稱爲複經過音。玆分別舉例說明如下：

1. 自然音的經過音　通常依照本調音階裏各音的順序，按度進行，上行下行，可以任意。如例：　註有＋號的是經過音。

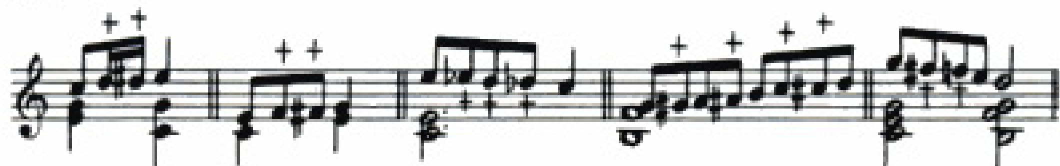
例 267



2. 變化音的經過音　變化半音的經過音，也可採用，尤其是在上

行時，但下行的變化半音的經過音，少用。又任何臨時升降的變化音，不可當做和絃音。如例：

例 268



當變化音的經過音一經引用時，必須在半音裏繼續進行，一直到達和絃音爲止，不可中途改變。如例：

3. 單經過音　從一個和絃音過渡到另一和絃音時，中間只有一個非和絃音的，是單經過音。如例：

例 269



經過音的採用，可能發生兩種不同的不良聲部進行。宜加以避免。

①原爲不良聲部進行，不能因爲挿入經過音而改善。如例：

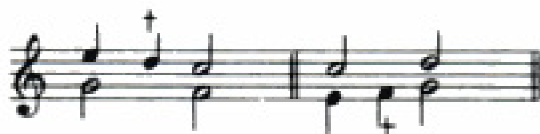
例 270



例甲、原爲平行八度，挿入經過音後，仍不能消失平行八度的不良現象。例乙、原爲平行五度，挿入經過音後，也不能因而改善。

②原來並無不良聲部進行，但因挿入經過音後，反而發生平行五度時，也不能用。如例：

例 271



4. 雙經過音　由和絃的第五音，四度上行至主音，或由主音四度下行至屬音，倘用經過音，必須連續使用兩個經過音；又由和絃的主音，上行四度至下屬音，或由下屬音四度下行至主音，也同樣要用兩個經過音。這種形式的經過音，特命名爲雙經過音。如例：

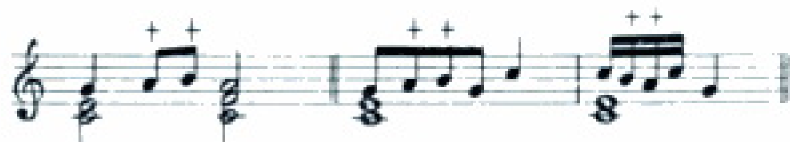
例 272



雙經過音的使用，宜注意下述兩點：

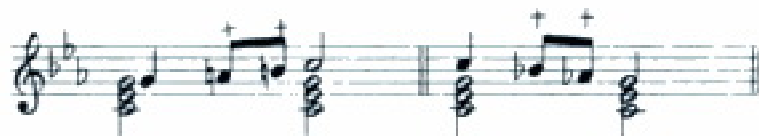
①雙經過音必須以同向前進，一直到達和絃音爲止。不可中途回頭，而失去雙經過音的資格。如例：

例 273



②雙經過音應用在小調主和絃的根音與第五音之間時，可依照曲調小音階的用法而變化，上行時第六、第七音予以升高半音，下行時可用自然小音階，以避免增二度。如例：

例 274



5. 複經過音　兩聲部同時用入經過音時，稱爲複經過音，但三聲部同時出現經過音時，稱爲經過和絃。複經過音的運用要注意下述兩

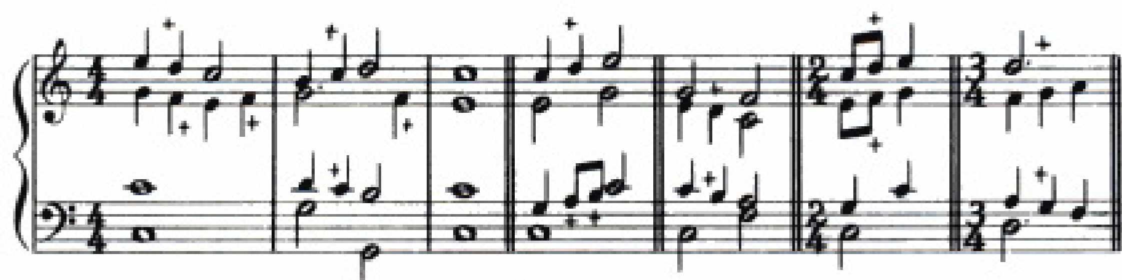
點：

①複經過音的二音，須成爲三度或六度音程。

②反向進行時，複經過音也可成爲八度音程。

如例：

例 275



經過音固然可能用在任何聲部裏，但若干經過音同時用在幾個聲部裏時，可能引起過份複雜的結果，因爲這些音用得太多，會掩蔽基本和聲的組織，而減弱了音樂的效果。學者可將巴赫的作品當做範本研究，在他的作品裏，各種和聲外音，都使用得十分均衡。

習題三八

1 指出下列經過音在用法上的錯誤。

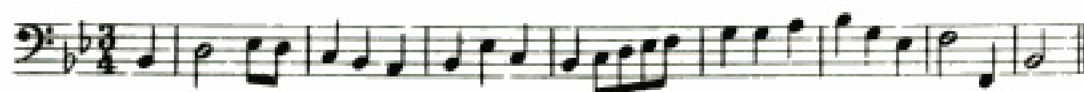


2 給下列例題任意加入經過音，適當的分別加在各個聲部裏，譬如除了第二、第八小節外，所有的小節都可加在高音聲部，第二、四、五小節可加在中音聲部，第二、四、七小節可加在次中音聲部，第三、五、六小節則可加在低音聲部，並注意避免錯誤的用法。

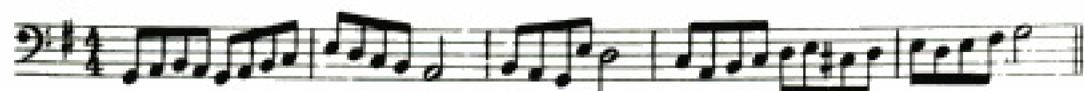


3. 給下列指定低音，完成四部和聲，在適當處，盡量用入各種經過音。

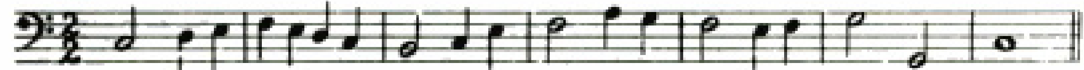
①



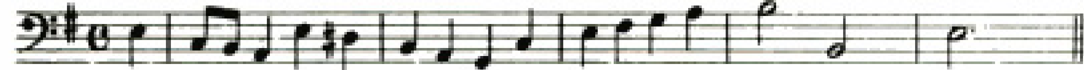
②



③

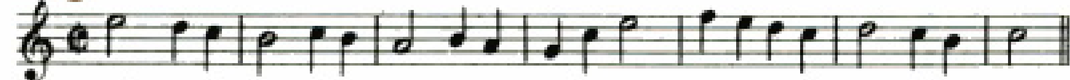


④

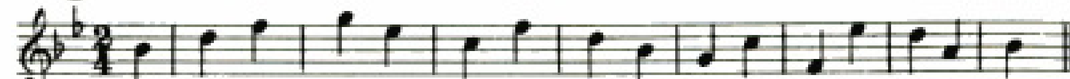


4. 給下列曲調完成四部和聲，在適當處用入各種經過音。

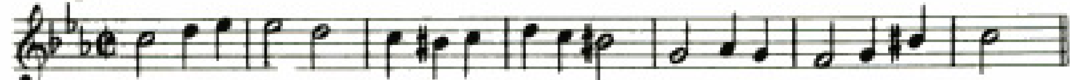
①



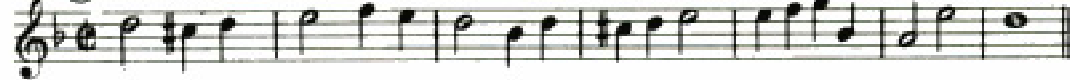
②



③



④



(三)倚音、換音

所有的和聲外音，在節奏上的作用都是弱的，但倚音與換音則可視爲例外。

倚音（ appogiatura ）這一名詞，是源自義大利文動詞 appo-ggiare ，意爲倚靠。從字義上可以想像出來它的性質。倚音常用半音或全音的進行解決到另一音上，使人聽起來有完全倚靠在它所解決的那個音上的印象。從倚音到它的解決音所造成的節奏，一定是由強到弱的節奏。在四部和絃裏安排倚音時，常避免重複它的解決音，尤其是當倚音出現在內聲部時。當倚音在高音聲部時，無妨與原位和絃的低音聲部重複，因爲這時的倚音，高高在上，已能清楚的與解決音構成旋律。如例：通常用縮寫 app.爲分析和聲的代號。

例 276



在任何和絃音的前面，都可加入倚音，加在本音的上方，或加在本音的下方，可視需要而定，它可長也可短；又它雖以落在强拍或拍中的强部爲原則，但也可能出現在前拍的弱部。極短的强助音，稱爲碎音（ Acciacatura ）。如例：

例 277



通常倚音是下行二度解決，但必要時，也可上行二度而解決。最常見的一種形式是以導音爲倚音而解決到主音。如例：

例 278



倚音也常用半音變化，半音變化使倚音更加强烈的傾向到它的解決音。如例：

例 279



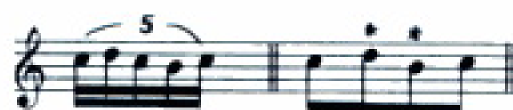
換音（ Changing tone ）是由上下倚音連續發生在强拍時而構成的。或稱雙倚音、雙助音。至於上下倚音，那個在前，或那個在後，可視曲調進行的趨勢而定。不過一般說來下方倚音常用半音爲宜，上方倚音則用全音或半音均可。如例： 換音通常用 * 號爲和聲分析的代號。

例 280



換音也可由五個音一組的旋律的音形，省略第三音而構成。如例：

例 281



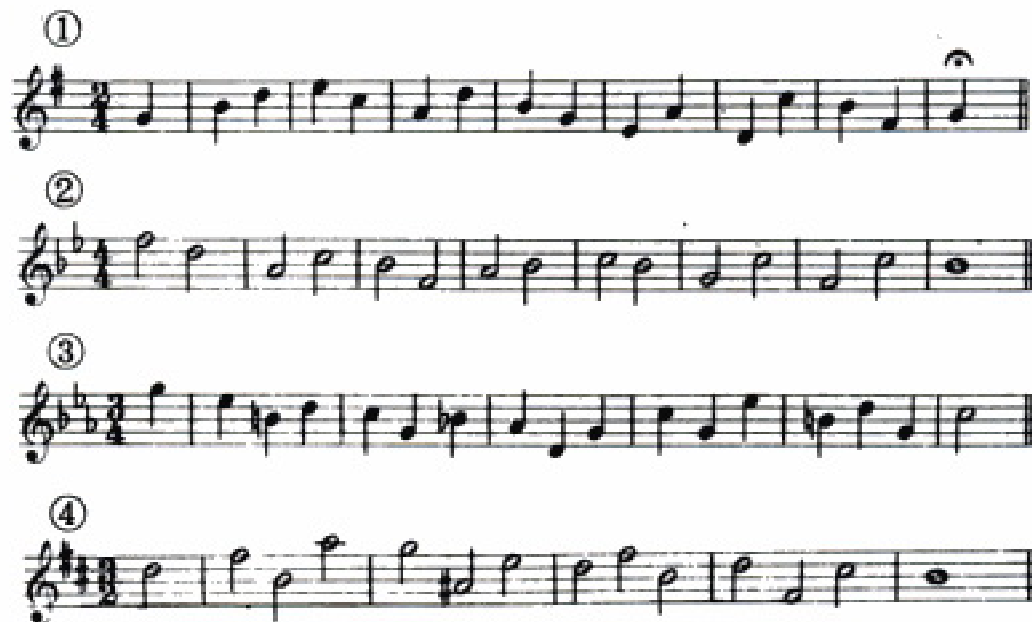
這種省略第三音的音形，一般的名稱未盡相同，或稱爲換音，或稱爲準助音，也有稱爲雙倚音的。這裏稱它爲換音，以示區別。如例:

例 282



習題三九

1 給下列曲調的輪廓，加入倚音或換音，使成爲華麗的高音聲部，每拍改成二音至四音，可以任意處理，然後再配成四部和聲。



2 給下列高音聲部配成四部和聲，並依照指示引用倚音或換音，其他的和聲外音可任意引用在新加的各聲部裏。





㈣規避音、騈枝音

規避音（echappee）與騈枝音（Cambiata），通常都是用以揷在傾向音（等待解決的音）與它的解決音之間的音。但規避音與騈枝音的性質是不完全相同的，二者的差別是：

1.規避音　是背着旋律進行的方向而移動，因此它須以跳進回到解決音上。（即先向上或向下級進二度，然後跳進到解決音。）如例：通常用縮寫 ech 爲分析和聲的代號。

例 283



爲了增加曲調進行的變化，使曲調更爲華麗動聽，無論聲樂曲或器樂曲，常有此種和聲外音的應用。下列例 284 ①是摘自巴赫的聖詠曲No.40；例②是摘自布拉姆斯的海頓主題變奏曲：

例 284



2 駢枝音　是順着旋律進行的方向而移動，因此它須以級進回到解決音上。（卽先向上或向下跳進三度，然後級進到解決音）如例：通常用縮寫 camb. 爲分析和聲的代號。



下列例 285 ①是摘自史卡拉第的奏鳴曲；例 285 ②是摘自莫差爾特的奏鳴曲：

例 285

①



②



習題四〇

1 依照下列指定低音，應用規避音或駢枝音，完成四聲和聲。其他的和聲外音可任意引用在各個聲部裏。

①G大調　$\text{I} - \text{V}_7 - \text{I}^6_4 - \text{V} - \text{I}$

②F 大調　$\mathrm{I} - \mathrm{II} - \mathrm{VII}_6 - \mathrm{I}$

③g 小調　$\mathrm{I}_6 - \mathrm{V}^6_4 - \mathrm{I} - \mathrm{VI} - \mathrm{V} - \mathrm{IV}_6 - \mathrm{V} - \mathrm{I}$

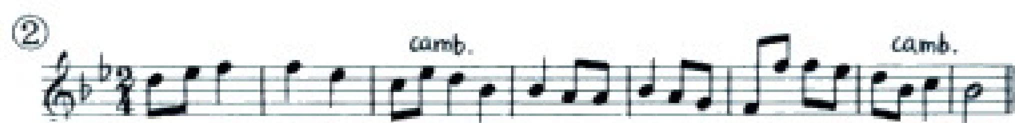
④a 小調　$\mathrm{I} - \mathrm{V}_7 - \mathrm{I} - \mathrm{IV} - \mathrm{II} - \mathrm{V} - \mathrm{I}$

2 給下列高音聲部配成四部和聲，並依照指示引用規避音或駢枝音，其他的和聲外音可任意引用在新加的各聲部裏。

①



②



第十三章　和聲外音之二

除了上述六種和聲外音以外，還有三種，也是和聲處理上常要用到的。分述如下：

(一)留音

留音（ Suspension ）　本來屬於前和絃的音，作自然的進行，而在節奏上加以延留時，稱爲留音。

留音的正規解決是下行二度。解決音不可在低音以外的聲部重複（主音例外）。

含有留音的聲部，出現一種有趣的情況，即它的旋律的節奏是從強到弱，從長到短；而它的和聲的節奏，則是從弱到強，下例倘C音不予連結的話，常被視爲倚音而處理。因爲旋律的節奏，已與和聲的節奏相符了，所以不必看成留音。如例：　通常用縮寫S爲分析和聲的代號。

例 286



留音的特徵，是音的連結，因爲要靠音的連結，才能使某音在根音變換後，仍然被延留著。留音通常放在小節中的強拍上，或拍中強部。而且多由原音延長而來，這一原音也就是留音的預備音。留音的長度，常較原音短或相等。倘連結的二音，第一音比第二音短時，所得的結果，便不是留音，可能是先來的倚音了。如例：

例 287



依據解決音情況，留音有下述各種形式：

1 解決和絃是原位三和絃時，約有下列四種留音：

①解決音是和絃的八音，留音是處在九度音的位置上，稱爲九八留音，低音數字記作 98 。如例：

例 288



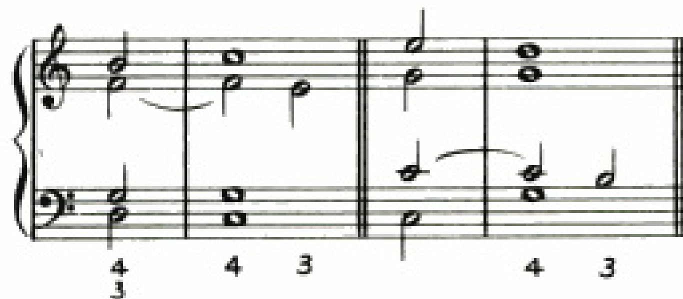
②解決音是和絃的五音，留音是處在六度音的位置上，稱爲六五留音。不過此種留音，性格可疑，因視爲和絃音也無不可：

例 289



③解決音是和絃的三音，留音是處在四度音的位置上，稱爲四三留音，是最完滿的留音。如例：

例 290



④用導音當作留音時，可以上行二度解決，倘解決和絃是原位，解決音便是和絃的八音，留音是處在七度音的位置上，稱爲七八留音。如例：

例 291



2. 留音在轉位和絃裏出現，即解決和絃是轉位三和絃時，形式便完全不同。下例是在六和絃裏出現留音的情況。例甲原爲九八留音，現轉爲七六留音。例乙原爲六五留音，現轉爲六四、六三留音。例丙原爲四三留音，現轉爲九六、八六留音。例丁原爲七八留音，現轉爲五六留音。

例 292



3. 在第二轉位即六四和絃上出現留音，雖屬可能，但極少用。例甲原爲九八轉爲六五、六四留音。例乙原爲四三轉爲七四、六四留音。例丙原爲六五轉爲九六四、八六四。至於原爲七八的留音，倘用在六四和絃裏，十分困難，所以不用。

例 293



4. 留音倘用在低音上，仍可根據第一項所述的四種形式構成。如

例 294 甲原爲九八留音，轉爲九七四留音。例 294 乙原爲四三留音，轉爲五五二留音。例 294 丙原爲六五留音，轉爲七五三留音。例 294 丁原爲七八留音，轉爲六六四留音，都有良好的效果。

不過低音聲部的留音，畢竟比較少用。

例 294



5. 有時也可將兩個以上的聲部同時加以延留，而構成二重留音。如例：

例 295



6. 留音是和聲外音，不能視爲和絃聲部的本體，因此它不能改善或隱沒聲部的錯誤進行。如例甲的高音聲部與低音聲部的平行八度。例乙的高音聲部與次中音聲部的平行五度。例丙的內聲部的平行五度。這種錯誤的進行，都不能因係留音而成爲正確。

例 296



8. 當留音按度進入解決音時，其他各聲部在妨礙留音的解決範圍裏，可作任何圓順的進行，即其他各聲部可改變和絃的種類（三和絃、七和絃、九和絃等），或予以轉位，或更換和絃，或予以轉調等。如例：

例 297



9. 留音的解決，還有間接解決法，即在留音進入解決音之前，先可經過解決音所屬的和絃音，再跳進至解決音上。如例：

例 298



習題四一

1. 依照下列指定和絃的連接，配成四部和聲，在强拍處用入留音。第一題用單留音，第二題第三題用二重留音，第四題用三重留音，節奏無妨自由，原位或轉位，可以任意。

①G 大調：　I－IV－V－I

②F 大調：　I－II－VI－V_7－I

③C 小調：　I－IV－II－V－I

④$f^{\sharp}$小調：　I－V_7－VI－IV－V_7－I

2. 給下列低音，完成四部和聲，在指定數字上用入留音，至於其

他的和聲外音，可隨意引用在新加的聲部裏，三和絃不一定僅用原位。

3. 給下列曲調配成四部和聲，在註明S處用入留音，並在新加的各個聲部裏隨意引用留音，或其他和聲外音。

(二)先來音

先來音（Anticipation ）與留音恰好相反，它是在弱拍上提早出現的次一和絃裏的音。先來音是不與隨後出現的和絃音連結的，就時值來說，它通常比和絃音要短促得多。先來音可以用在任何聲部，

但以用在高音聲部爲最自然，先來音可以用在任何小節裏，但以用在終止的前面爲最有效。

先來音必然出現在弱拍上，或拍中弱部。先來音時間愈短，便愈不會引起和絃的誤解。先來音通常用縮寫A爲和聲分析的代號。

以C大調的主和絃與屬和絃爲例，b¹是主和絃的和聲外音，這音是後一和絃音的提前出現，等到後一和絃進來時，它便再行反復一次。如例：

例 299



先來音是和聲外音，但實際上也可視爲節奏的變化，倘四個聲部同時提早出現時，便構成先來和絃了。這時雖然發生由弱拍至强拍的同和絃反復，違反了和絃進行的規則，但如將先來音作得很短，也就變得自然可用了。如例：

例 300



先來音與留音的不同點是十分顯著的，留音必須在强拍或拍中的强部，先來音則必須在弱拍或拍中的弱部；留音可以是長音符，先來音則愈短愈佳。留音與和絃音必然同時出現，先來音則常作單獨出現。

先來音的作法，在古典音樂裏，被視爲是一種典型的結構，所以古典樂派的著名作家們，常常喜歡採用它。

先來音的特點，是短而弱，所以通常它的記譜總是不超過半拍，而且多半在半拍以下。下例是摘自巴赫聖詠曲 209 首：

例 301



習題四二

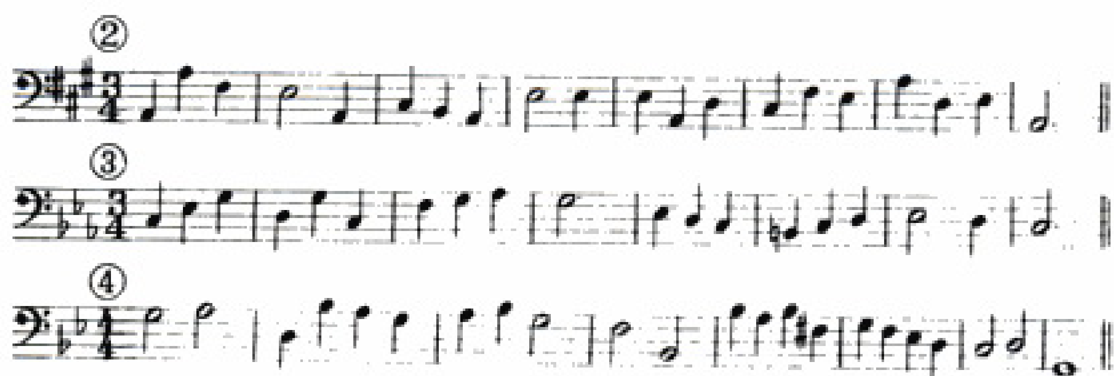
1. 分析下列例題，例①是摘自巴赫聖詠曲第二五首，例②是摘自海頓的行板樂章。

①

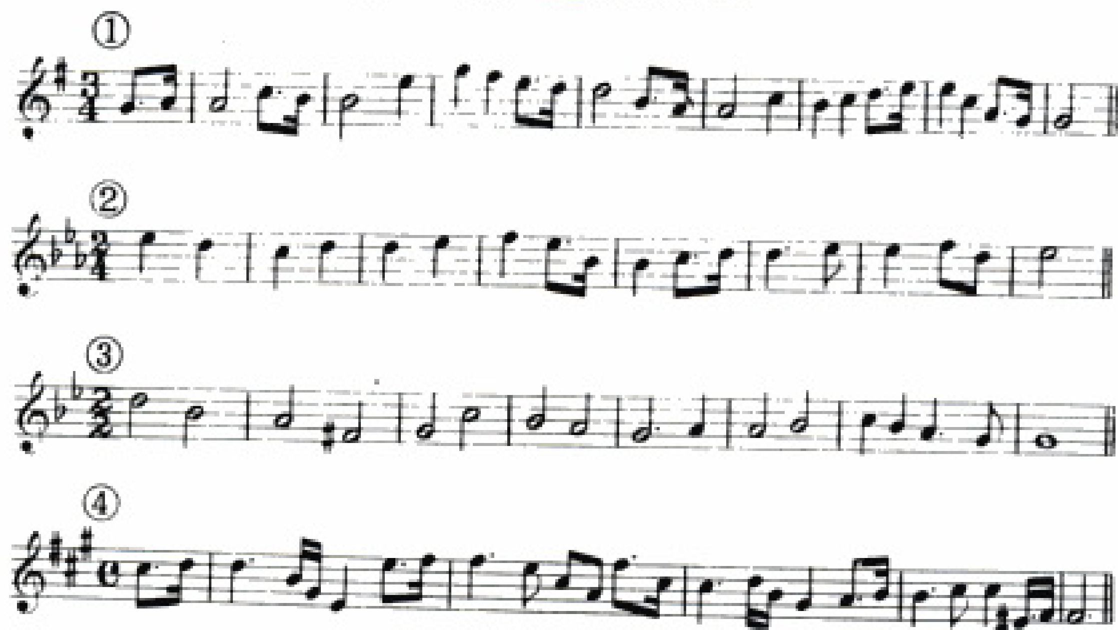
②

2. 給下列指定低音，完成四部和聲，在上方三聲部裏，酌情用入先來音。並隨意引用其他和聲外音。

①



3. 給下列曲調配成四部和聲，在註明A處用入先來音，並在新加的各個聲部裏酌量引用先來音或其他和聲外音。



㈢裝飾的解決

正常的節奏進行，一個音延留的時間，應該是整整的一拍，留音的解決通常不在一拍的中間部分，尤其是不可在一拍的後半部分。因此在眞正的解決音出現以前，可能有一些裝飾的解決（ Oranamental resolution ）的運用，目的在使旋律更能獲得更爲生動的表現。這些裝飾的解決，可能出現助音、規避音、駢枝音、或先來音等形式，或者可能是挿在留音和它的解決之間的和絃音。如例：

例 302



下列是幾種運用裝飾解決的優良的實例：

例 303

摘自韓德爾組曲第三號



例 304 摘自海頓絃樂五重奏



例 305 摘自蕭邦馬厝卡舞曲



㈣持續音與頑固低音

一音獨自延長，其他各聲部不斷變換和絃，甚或轉調，因此該音便與其他各聲部的和絃，時相抵觸，而成為和聲外音。根據調性的原理，強調主音屬音的運用，以保持基本的調感，在音樂裏，可能發揮更佳的效果。這種以主音或屬音的延長運用，而達成一種微妙的調感效果的音，稱為持續音（ organ point 或 pedal note ）。

持續音有主音持續音與屬音持續音兩種。

持續音通常以用在低音聲部為最自然，也最常見；但用在中音聲部，次中音聲部或高音聲部均屬可能。

持續音的開始與結束，均須為和絃音，進行中途並須避免過度的抵觸，當以不連續使用和聲外音四拍以上為原則，主音與屬音同時持續時，則稱為二重持續音。

持續音的用法有下述三種：

1.主音持續音　以主音為持續音的用例甚多，主音是一調之主，在調性裏要經常保持它的印象，所以用主音為持續音，最為適當。它可以用在低音聲部，也可能用在其他的聲部上。如例：

例 306

①　主音持續

②　主音持續

③

主音持續

④

屬音持續

主音持續

2 屬音持續音　幾乎與主音同樣重要的音是屬音，所以也可在同樣的情況下選用爲持續音，甚至作曲家們更普遍的喜愛用入屬音持續音，以保持調性的平衡，它可以用在低音聲部，也可能用在其他的聲部上。下列是名曲的佳例，可供參考：

例 307

①

快板樂章　　貝多芬

屬音持續

②

奏鳴曲 OP. 31 NO. 1　　貝多芬

屬音持續

③

C大調彌撒曲　貝多芬

屬音持續

④

詠譜曲與隨想曲　孟德爾頌

屬音持續

3. 二重持續音　有時主音與屬音，可以同時持續，這種二重持續音，主音必須放在屬音的下方，在這種持續音之上或之間的和絃，要保有兩個持續音中的一音爲和絃音的和絃，比較適妥，否則效果不良。如例：

例 308

①

二重持續音

②

蕭邦

二重持續音

③

二重持續音

④

無言歌 No.35 孟德爾頌

二重持續音

4.除主音與屬音外，其他各音因較不重要，所以不宜用作持續音，不過近代（或現代）音樂裏，也有以中音或下屬音爲持續音的，這時與持續音結合的和絃與轉調，要盡量簡單。

5.頑固低音（Ostinato） 又稱爲基礎低音（Ground Bass）。一個低音的音形作不斷的反復，在每個反復裏有不同的和聲或相同的和聲，並常用留音或經過音加以變化。這種反復出現的低音，通常稱爲頑固低音。

低音部的主題音形通常反復四小節至八小節，在夏康舞曲與帕薩卡牙舞曲裏較爲常用。巴赫及韓德爾特別喜愛使用這種頑固低音。韓德爾的桑頌（Samson）神劇第六十六首合唱曲「載歌載舞」，其中有一個特殊的頑固低音的實例，由兩小節的主題音形，竟反復達二十一次之多。

頑固低音也是一個再現的動機或主題的反復（常在整首作品或整個樂節或樂段裏的相同聲部反復）。通常有三種類別的頑固低音：

①基礎動機 長度是一小節或二小節，在主音音樂的形式上比較

常採用。

②基礎低音樂句或頑固低音。

③特別的結構類型。這是帕薩卡牙舞曲與夏康舞曲所常用的持續變奏的形式。

在主音音樂與複音音樂裏，被發現的頑固低音或基礎低音，通常是一個單樂句。頑固低音的樂句，在基礎動機的對比上，常用作決定曲式、片段，與主題相同長度的變奏曲。布拉姆斯的海頓主題變奏曲終曲樂章，曾採用下列主題連續出現十七次之多，而每一次再現都結合了一個不同的變奏曲：



下列實例 309 是貝多芬第九交響曲，該譜曲的中段一個主題（四小節）：

例 309



下列實例 310 是葛利格鋼琴曲小品小淘氣 op.71，第三號：

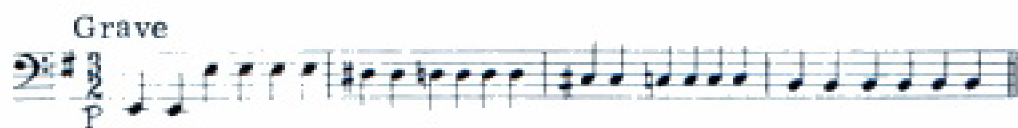
例 310





下列實例 311 是巴赫 B 小調彌撒曲「耶穌受刑於十字架」中的十三個變奏曲的基礎低音主題，是採用半音階的下行低音，以與描寫悲傷與痛苦的音樂相結合，這不僅是巴赫作品的特徵，而且也是一般巴羅克作品的慣用手法：

例 311



頑固低音歷經許多的演進，是七百年來曾被視爲音樂上重要內容的一種。它一直到電子時代還是受人重視，而且更充分顯示出它的活力。在廿世紀裏，頑固低音被當作動機或主題的用法，比前一世紀與前半世紀更廣泛的被採用。它的現象大致如下：

①頑固低音與節奏動機的重要性相符合。

②它是複音音樂結構再現的自然成果。

③它與反浪漫傾向的技巧相結合。

④在無調性與非三度重疊和絃的音樂裏，頑固低音常是傳統調性構造原則的代替者。

下列作品摘錄，是二十世紀音樂裏頑固低音動機的一些實例：

例 312 是摘自巴爾陶克的「小天地」（mikrocosmos）第 146 首。它並不是傳統的頑固低音，因爲它的主題動機前後共有七個，下例僅摘錄其中一個反復八小節的頑固低音：

例 312



例 313 是摘自史塔溫斯基的三個樂章的交響曲。低音部是一個三拍的頑固低音，它隨著對每小節四拍的關係而轉變它的位置。上方不規則的間隔和絃，對於頑固低音的形式而言是獨立的。一直延續二十一小節：

例 313



例 314是摘自梅諾悌(Menotti)的女巫賓羅拉 (The Medium)，是一個不協和的頑固低音，最上面一行是聲樂，下方四行是管絃樂，整個樂段以這五個聲部爲頑固低音，繼之而來的獨立的聲樂部分則自由進入：

例 314



例 315 是摘自米堯（Milhaud）的鋼琴奏鳴曲，是多調性樂節的頑固低音，低音譜表用 F 大調，高音譜表則用升 F 大調，這種頑固低音提供了有力的效果，並且引起了許多有趣味的嘗試：

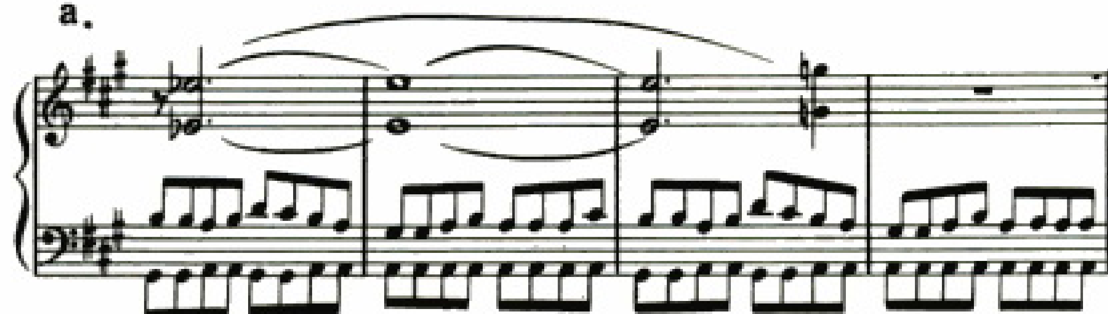
例 315

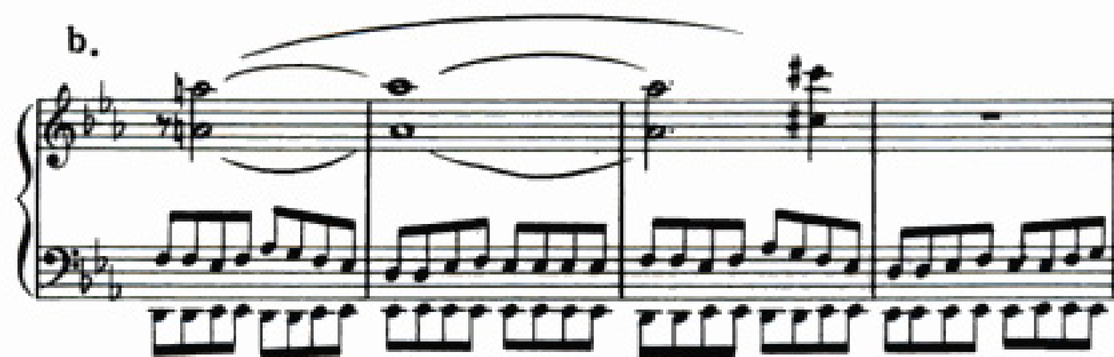


例 316 是有兩個相似音形的頑固低音，摘自西貝流士（Sibelius）的第四交響曲 a.第 42頁，b.第62 頁。兩者都用八分音符。它的特殊趣味之一，在他的保守的作品裏，竟然也有多調性的含義。A 大調與降 E 大調之間，樂句素材相同，却掉換了位置。這種頑固低音第一樂句維持了十二小節，第二樂句則維持了十八小節：

例 316

a.





例 317 是摘自卡爾奧爾佛（ Carl Orff ）的夏康舞曲，四聲部的頑固低音的音形，共出現七次，延續二十八小節：

例 317

Larghetto







習題四三

1 分析下列和聲的構成。

①

摘自巴赫平均律鋼琴曲

②

摘自蕭邦馬厝卡舞曲 OP.6 NO.4

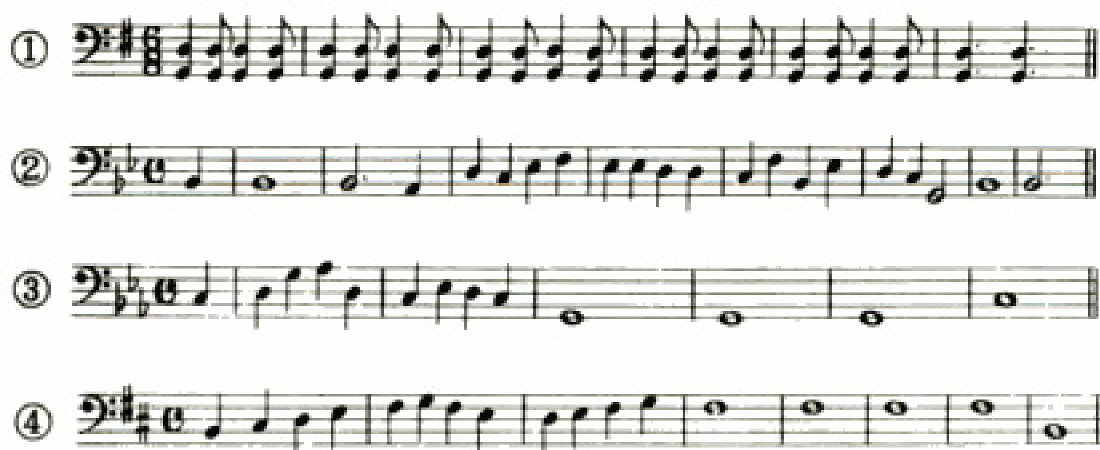
摘自海頓吉甫賽輪旋曲

③

④ 摘自貝多芬 OP. 12 No.3



2. 給下列指定低音完成四部和聲，並在適當處用入持續音，及其他和聲外音。



3. 給下列樂段補充內聲部的和聲。在新加聲部裏，可任意引用其他和聲外音。





4. 分析下列頑固低音的特徵，包括主題節奏的改變與和絃性質的移動。下列曲例是摘自巴赫的 c 小調帕薩卡牙舞曲。這是由二十個變奏曲，接着一個三主題復格曲所組成。這裏僅摘錄與和聲結構較有關聯的五個部分，藉供分析研究。















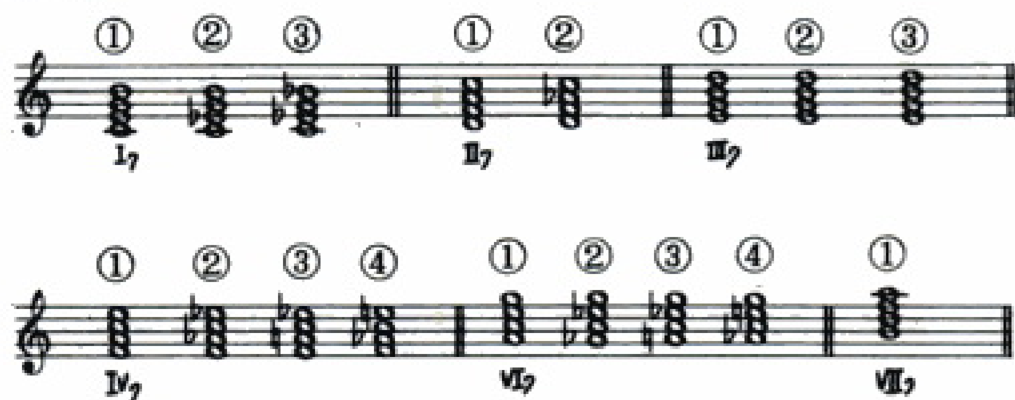




第十四章　非屬音七和絃

大小調的每一音級，在理論上都可成立一個七和絃，除了前述屬七和絃外，還可能出現下列的非屬音七和絃：

例 318



上例①是大調音階的七和絃，②是和聲小音階的和絃，③是旋律小音階的和絃，④是含有小調式的第六音與大調式的第三音的和絃。這些變形，是由音階裏各音的變化而產生的，並無變化和絃的含義。這些和絃，稱爲副七和絃。

但實際應用時，非屬音七和絃中僅有 II_7，VI_7，VII_7 等三種七和絃，比較常被採用，至於 I_7，III_7，IV_7 等不協和絃，較爲少用。因爲主和絃常因需要保持本身的獨立性，不輕易以不協和絃的姿態出現；中七和絃則因與本調距離太遠，幾乎失去連繫，所以在應用上都較爲愼重；下屬七和絃只是屬和絃的形容和絃之一，另無其他用途。

根據非屬音七和絃的構成，倘就大小調加以觀察，而分類排列時，共有下述六種：

1. 減五減七和絃。如：小調的導七和絃 VII^{o}_{7}。

2. 減五小七和絃。如：大調的導七和絃 VII^{o}_{7} ，小調的上主七和絃 II^{o}_{7} 。

3. 純五小七和絃。如：大調上主七和絃 II_7，中七和絃 III_7，下中七和絃 VI_7 ；及小調的下屬七和絃 IV_7 。

4. 小三純五大七和絃。如：小調的主七和絃 $\mathrm{I}^{\#}_{7}$。

5. 大三純五大七和絃。如：大調的主七和絃 I_7，下屬七和絃 IV_7；及小調的下中七和絃 VI_7 。

6. 增五大七和絃。如：小調的中七和絃 III^{+}_{7}。

上述六種中，第四種小調的 $\mathrm{I}^{\#}_{7}$，與第六種小調的 III^{+}_{7} 是被視爲並無效果而不易處理的和絃，所以十分少用。

(一)主七與下中七和絃

大小兩調的主七和絃與下中七和絃的用法，不盡相同，特分別舉例說明如下：

1. 大小兩調主七和絃的性質不同，所以它的用法也有差別：

①大調主七和絃的正規解決是進到 Ⅳ。七度音可作爲根音的倚音，或作爲經過和絃而出現。如例：

例 319

大調主七和絃的不正規解決，是進行到 Ⅱ 或 II_7，主七和絃幾乎多用原位，第一轉位少用，其餘則不用。如例：

例 320



②小調主七和絃，是比較不重要的和絃，但也並非決不可用。通常總是將七度音降低半音，使成爲曲調化而進入第六音。或作爲根音的倚音而出現。如例：

例 321



2.下中七和絃在大小調上的用法，也不盡相同，特分別敍述如下：

①大調下中七和絃通常有兩種解決法，一爲正規解決 $\mathrm{VI}_7-\mathrm{II}$，一爲不正規解決 $\mathrm{VI}_7-\mathrm{VI}$ 或 IV 。正規解決時，原位與第三轉位較爲多用：

例 322



不正規解決時，有兩種可能，一是解決到導三和絃，一是解決到下屬七和絃，但比較少用。如例：

例 323



②小調下中七和絃，完全形式或不完全形式，均屬可用。第七音最好要有預備音，因此VI_7 的前一和絃，採用主、屬和絃都有良好效果，至於解決和絃，可用Ⅱ級，但宜避免增四度上行。如例：

例 324



習題四四

1 分析下列例題的和聲構成。





2.給下列指定低音，完成四部和聲，並在適當處用入主七和絃或下中七和絃。

①

②

③

④

3.給下列曲調，配置四部和聲，並盡量用入主七和絃或下中七和絃，在新加聲部上，可任意引用各種和聲外音。

①

②



㈡上主七與下屬七和絃

上主七和絃在副七和絃裏，是比較活躍而應用最多的不協和絃。但下屬七和絃則無論大小兩調，都較受限制，經常當做屬和絃的形容和絃而使用。由於大小兩調上主與下屬七和絃的用法，不盡相同，特分別舉例說明如下：

1.大小兩調的上主七和絃，都是較爲多用的副七和絃，但由於音程結構的不同，所以它的用法，也略有差異：

①大調上主七和絃，在用法上是相當自由的，它的重要性，僅次於屬七和絃。在大調上主七和絃的各種形式裏，只有第二轉位比較少用，其他都被多用。

原位上主七和絃，用完全形式或不完全形式，均無不可。在不完全形式裏，省略五音，重複根音，或省略五音，重複三音都可應用，著名作曲家的作品裏，甚至有省略三音，而重複根音的。缺少三音，難免有空虛之感，宜加愼重。不過在和絃反復裏，由上主六五和絃，轉爲原位七和絃時，往往缺少三音，則可視爲例外。如例：

例 325



上主七和絃的前一和絃，以主和絃爲最佳，次爲下屬與下中和絃。因爲在這三個和絃裏，都含有上主七和絃第七音的共同音，倘能保持在同聲部，當做預備音，是最好的處理。倘採用 87 形式，則即使沒有共同音的預備，也屬可用。如例：

例 326

原位上主七和絃的解決，以上行四度的正規解決爲最常用，即進入 V 或 V_7 。至於其他的解決法，均少應用，只有 II_7 － V^4_3 的進行，稍有可能，但宜限於短而弱的用法。如例：

例 327

轉位上主七和絃，最佳的形式是第一轉位，也是常用的和絃，第二轉位較少用，並限於短而弱的用法較有效果，第三轉位較爲多用。它們的正規解決，仍以 V 或 V_7 和絃爲最有力量。如例：

例 328



上主七和絃的不正規解決，是可用的，如$\mathrm{II}_7-\mathrm{III}$，$\mathrm{II}_7-\mathrm{VI}$，$\mathrm{II}_7-\mathrm{I}^6_4$等。不過中和絃本身，是一個不重要的和絃，所以比較少用。至於進入 I^6_4，則可代替下屬和絃，以引進複式的正格終止。如例：

例 329



②含有小三減五小七度的小調上主七和絃，也是一個常被强調使用的和絃，由於預備音的引用，前一和絃，仍以主和絃爲最佳，次爲下屬與下中兩和絃。正規解決爲$\mathrm{II}^6_5-\mathrm{V}$，最常採用的是第一轉位，原位與第三轉位次之，第二轉位則少用。如例：

例 330



小調上主七和絃，用在終止式裏，是很普通的。放在主六四和絃的前面，以代替下屬和絃，或直接進行到終止式的屬和絃上，更是常用。如例：

例 331



小調上主七和絃的不正規解決 II_7 — III^+，雖然可用，但須注意兩點：一是上主七和絃的不正規解決常以進行到中和絃，比較圓滿，也就是小調中和絃的妥善用處之一；二是中音上的增三和絃，最好採用第一轉位，不用原位（但大調的中和絃則以原位爲佳）。除了進到 III^+ 以外，也可能進到 I，VI 及各種副屬和絃。如例：

例 332



2. 下屬七和絃的正規解決是進到導和絃；不正規解決則進到屬和絃。這兩種解決的比較，顯然的屬和絃遠較導和絃爲重要而多用。有時 IV_7 可以作正規解決到 II_7，然後進行到 V。

①大調下屬七和絃的各種形式，以原位與第三轉位較爲多用，第一、第二轉位則少用。原位形式，可以是完全的，也可以是不完全的，轉位形式，則以完全的屬七和絃爲宜。大調下屬七和絃的前一和絃，以主和絃爲最常用，下中和絃與中和絃次之，下屬七和絃的七度音，宜作同聲部的預備或當做同和絃反復，而採用 87 形式。

原位下屬七和絃，可以作正規解決到 II 及其轉位，與不正規解決到 V 及其轉位。如例：

例 333

大調下屬七和絃的第一、第二轉位，很少應用，但如用作弱而短的和絃，當屬無妨。

大調下屬七和絃的第三轉位，是比較多用的副七和絃之一，在低音部的第七音，可依照同音預備的作法，但更可採用二度下行，級進而來的預備音的作法。至於解決和絃可以進到導三和絃，也可以進到屬和絃第二轉位。如例：

例 334

②小調下屬七和絃，正如大調下屬七和絃一樣，經常用做屬和絃的形容和絃。小調下屬七和絃有時可以作正規解決到Ⅱ或到Ⅶ°。小調下屬七和絃，完全的或不完全的形式，都可採用，它的七度音常用同音而來或級進（二度下行）而來爲預備音，所以小調下屬七和絃的前一和絃，以主和絃爲最佳，下屬三和絃或下中和絃也有可能。小調下屬七和絃原位，轉位均可採用，但第二轉位少用。如例：

例 335

a: I　IV7　V#　I　IV7　II6/5　V#　I　IV6/5　IV7　V7　IV6　I6/4　IV7　V#　IV　IV2　VII6/5

習題四五

1 分析下列和聲的結構。

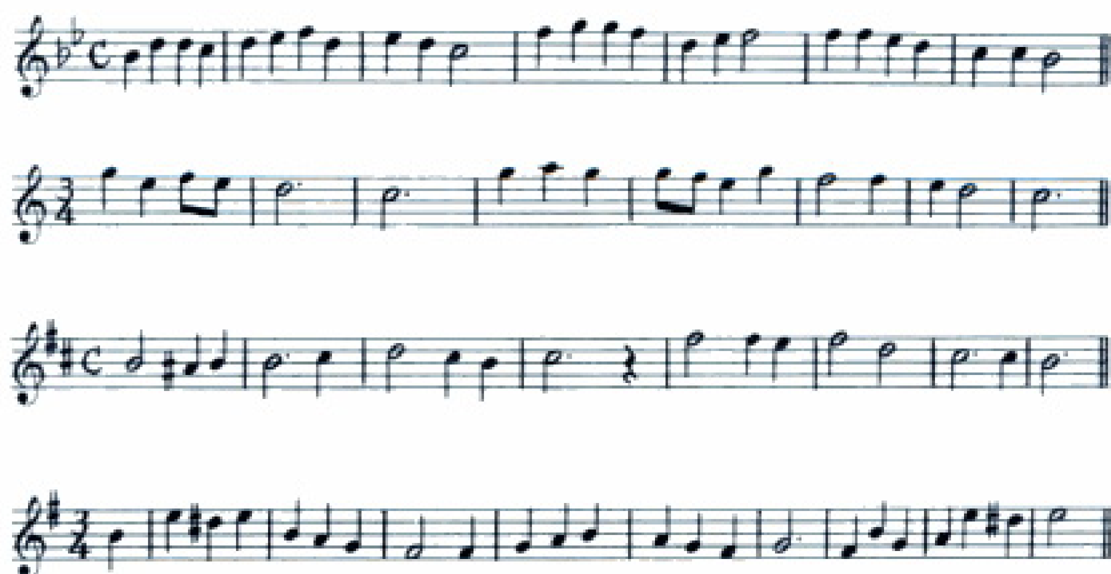
海頓絃樂四重奏 OP. 20. NO. 4

巴赫聖詠曲 No. 59

2 給下列指定低音，完成四部和聲，並在新加聲部上引用各種和聲外音。



3. 給下列曲調，配置四部和聲，並盡量用入上主七和絃或下屬七和絃，在新加聲部裏，可任意引用各種和聲外音。



㈢中七與導七和絃

大、小兩調的中七和絃與導七和絃的用法，不盡相同，玆分別舉例說明如下：

1. 大、小兩調中七和絃的性質各異，因此它的用法也有差別：

①大調中七和絃，是副七和絃裏，最不受重視的和絃，但並非完全不能採用，如運用適妥，仍是和聲資源的一種。大調中七和絃通常只用原位，至於各種轉位則以安排在短而弱的位置上較爲有效。正規解決是進到Ⅵ。不正規解決是進到Ⅳ或Ⅱ。兩種解決法，任何一種

都無問題，不過不正規解決，當以進到正三和絃爲佳。下列各例，可供參考：

例 336

②小調中七和絃，在解決上，並無任何困難，導音上行解決到主音，但導音也可作曲調下行，而取消臨時升高的記號。中七和絃，倘採用 87 形式，最有效果。它的原位或轉位，均屬可用，但以第一轉位爲最佳。正規解決到Ⅵ，不正規解決到Ⅳ或Ⅱ，兩種都同樣可用。如例：

例 337

2.大、小兩調的導七和絃的性質不同，因此它的用法，頗多差異：

①大調導七和絃，通常可視爲屬九和絃的省略根音，因此它的主要用途是作爲主和絃的形容和絃，而上行二度解決。但依照正規解決法，可以進到中和絃上。

導七和絃原位、轉位各種形式，以第三轉位用途較少。其餘均可任意選用。並應作完全形式，倘無不可避免的困難，當以不省略任何一音爲宜。

導七和絃可以重用，但七度音必須加以預備，因此前一和絃，當

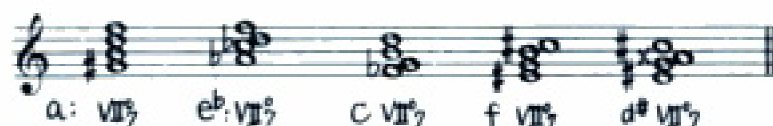
以下屬和絃爲最佳，上主、下中和絃也可。導七和絃的正規解決，只是可用罷了，它的主要用途，還是用於不正規解決。如例：

例 338



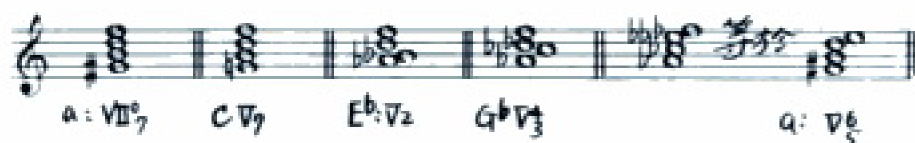
②小調導七和絃，也稱爲減七和絃，是所有七和絃裏，構造特別，最具多變性能的不協和絃。它是由三個小三度重疊而成的。因此它可以改寫成許多種同音異名的和絃，而使人想到它與多種調子的關係。

例 339



更爲有趣的是：倘將這一和絃的任何一音，降低半音時，它便成爲屬七和絃，當然，仍須依照等音變換的寫法。如例：

例 340



諸如此類的神妙關係，都是由於它結構的多變性所使然，當另列一章，詳加闡釋。

小調導七和絃，由於音響特殊，用法較爲自由。但宜應用完全形式，它的第七音，不必限用預備音，因此它的前一和絃，可按照一般的作法而連接，並無任何規定，小調導七和絃原位、轉位各種形式，

均屬可用，原位則更為多用。但小調導七和絃四度上行正規解決到中和絃上，原位連接的效果較差，各種轉位的連接則大都可用。至於二度上行作不正規解決到主和絃，反而更有自然之感。如例：

例 341



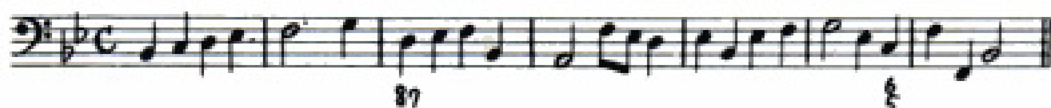
習題四六

1. 分析下列和聲例題的結構，包括調性、級數、原位、轉位、和聲外音等，用數字低音予以標明。

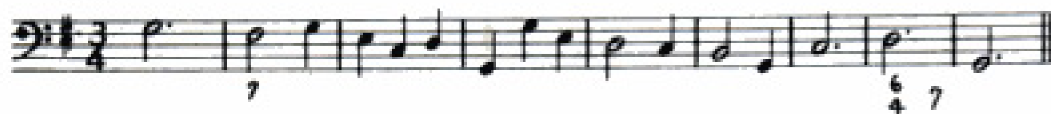


2. 給下列指定低音，完成四部和聲，並在適當處用入中七或導七和絃的兩種解決法。

①



②



③



④



3. 給下列曲調配置四部和聲，並盡量用入中七或導七和絃，在新加聲部上，可任意引用各種和聲外音。

①



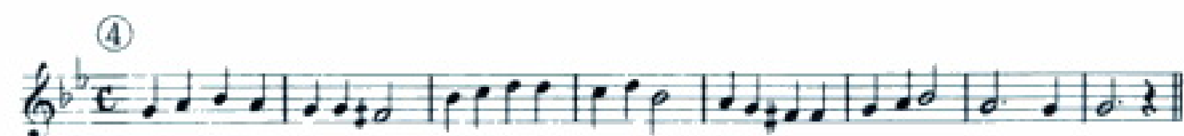
②



③



④



㈣非屬音七和絃模進

和聲的模進（ Sequence ），是在和絃的結構上，依據某種旋律的、節奏的、與和聲的音形，作系統性的移位，這是音樂發展的方法之一。音高上的更換，使這種反復的統一性，可以得到變化。模進常常成爲才能較差的作曲家的藏拙或取巧的手法，但是被優秀的作曲家們採用時，却具有極大的效果。非屬音七和絃，也是構成不轉調模進

的良好素材。

玆假定以非屬音七和絃及其解決，爲和聲模進的基本音形，然後向上向下作各種系統性的移位，作成非屬音七和絃的模進，期能獲得簡明而有條理的了解。

1. 以非屬音七和絃及其解決，爲基本音形，然後作二度上行的移位，這種對稱的再現，可使任何不正規連接與進行，都變成正當可用。如例：

例 342



2. 再以非屬音七和絃及其解決，爲基本音形，然後作二度下行的移位。當可獲得如下的結果。

例 343



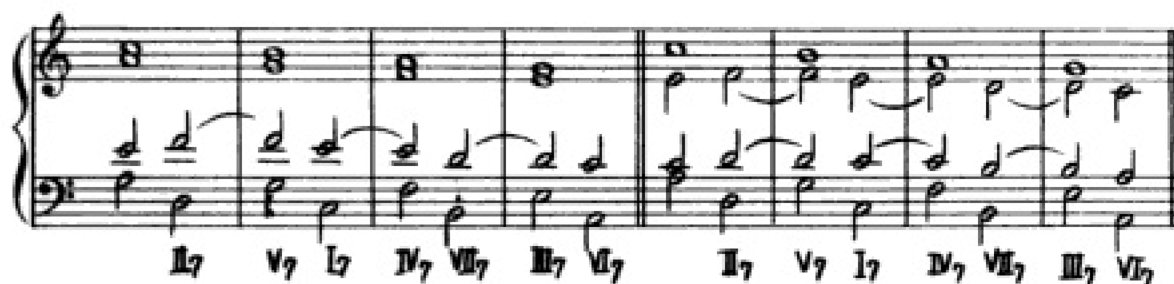
3. 二度下行的七和絃模進，可以完成連續的七和絃模進，因爲每次七度音的二度下行解決，已經造成了連續七和絃模進的形勢。連續七和絃是七和絃裏常用形式的一種，效果甚佳。倘每隔一個和絃作一次不完全形式，而使聲部流暢，當較均作完全形式爲宜。如例：

例 344



4. 連續的一組七和絃，是構成不轉調模進的良好素材，這些七度音，常以留音身份出現，倘都用原位時，則每隔一個和絃，便有一個重複根音的不完全形式的七和絃。如例：

例 345



以上所述都是原位的模進，但在這些模進裏，各種轉位也可任意採用，而且變化繁多，尚有無限的資源，可供利用。學者可隨時自行設計、實驗，必能發現許多可貴的結合。

習題四七

1. 分析下列和聲的構成。

摘自韓德爾



2. 試寫作一個含有模進的樂句，模進的音形，可用 II_2，III^4_3 的進行，作爲模進和聲的背景。

3. 給下列指定低音，完成四部和聲。

①

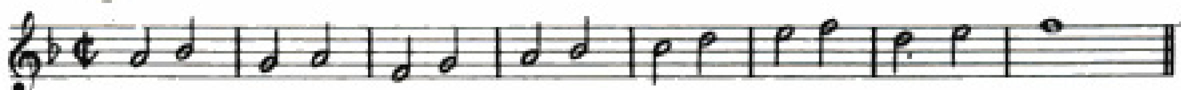


②

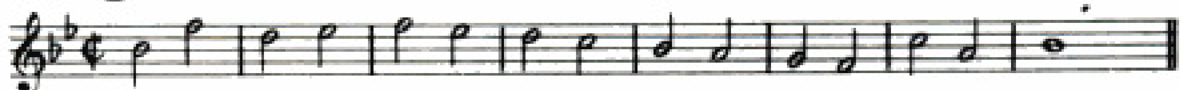


4. 給下列曲調配置四部和聲，在適當處用入非屬音七和絃的模進，並在新加聲部上，任意引用各種和聲外音。

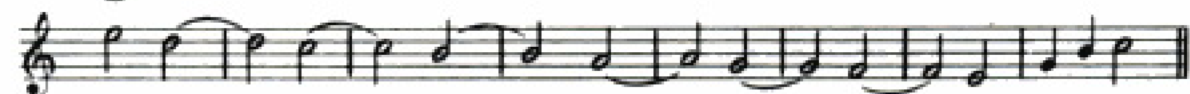
①



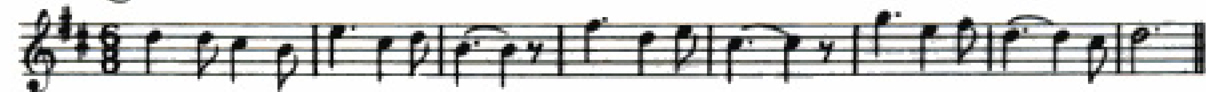
②



③



④



第十五章　副屬和絃

隨手翻閱任何一頁的名曲樂譜，幾乎都會看到許多臨時的升降記號或本位記號。這些記號是表明了含有本調以外的，各音的變化。這些半音變化記號的出現，並不一定是表示和聲裏的轉調。它可能是小調導音的記號，也可能是表示和聲外音的變化記號，譬如變化半音的助音或經過音等。

在以和聲為主的時代裏，作曲家們都有一種喜歡採用屬和絃音響的傾向。因此臨時記號的來源，主要的作用，或許就在於此。新音的加入，可使和聲的色彩更為豐富，並可增强和聲進行與方向的感覺。在極度强調採用屬和絃音響的和聲計劃裏，每一和絃都可能成為次一和絃的屬和絃。如例：

例 346

摘自貝多芬第一交响曲

觀察上述實例後，當可確定一個原則：

本調音階裏，任何一音的前面，都可採用它本身的屬和絃，而不致減弱基本的調性。

有些音樂理論家，稱呼這種暫時性的屬和絃為隨從和絃（attendant chord），或插入和絃（ parenthesis chord ），或借用和絃（

borrowed chord）等等。但本書稱它爲副屬和絃（Secondary chord），因爲這個名詞比較更能表明它的作用。

副屬和絃非但不致影響調性，而且有助於調性的加强，副屬和絃不僅在作用上具有價值，而且還是和聲色彩的重要的泉源。十八和十九世紀的作曲家們，喜歡在推理上可以歸入同一調性的新音，採用了這些和絃後，和聲的內容便更加豐富了。本調正屬和絃所能採用的各種形式，都可以應用在副屬和絃上。這些形式是指屬三和絃、屬七和絃，省略根音的屬七和絃（導三和絃）、屬九和絃、與省略根音的屬九和絃（導七和絃）等，以及它們的各種轉位。例如，C大調的V的V（第五級的屬和絃），有下列這些形式：

例 347

C:

(一)副屬和絃的導入

最圓順而且最自然的導入副屬和絃的方法是：在副屬和絃的前面採用一個可以用某調解釋的和絃，副屬和絃是一個眞實的屬和絃（即大三和絃）。在這種情形下，三個和絃所構成的一組（副屬和絃是其中的第二個和絃），可以說只是暫時性的，是暫時停留在其他的調性裏，但第一個與第三個和絃，仍然是屬於本調的和絃。如例：V的V用$\frac{V}{V}$符號表示。

例 348

①

C: VI　$\frac{V}{V}$　V

G: II　V　I

②

C: I_6　$\frac{V_{6/5}}{III}$　III

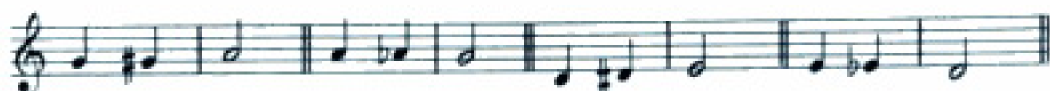
e: VI_6　$V_{6/5}$　I

㈡副屬和絃的解決

所有屬和絃進行到主和絃上適用的解決原則，對於副屬和絃同樣可以適用。副屬和絃與它的主和絃，可以視爲包含兩個和絃的調的單位，聲部的進行，怎樣安排，可以不必過問。上例①升F音暫時不是C大調的下屬音，而是G大調的導音，所以此音不可重複，至於D音暫時便成爲和絃裏的調性音了；上例②升F音暫時不是C大調的下屬音，而是e小調的上主音，升D則暫時不是C大調的上主音，而是e小調的導音了。

半音變化的重要原則，在副屬和絃的應用上具有十分良好的效果。這條原則是：升高半音具有向上進行的傾向，降低半音便具有向下進行的傾向。如例：

例 349



副屬和絃常是正規解決到暫時調的主和絃，譬如Ⅲ的Ⅴ，常正規解決到Ⅲ；Ⅴ的Ⅴ解決到Ⅴ；Ⅱ的Ⅴ則解決到Ⅱ……等，可以憑着這樣的解決，以辨認副屬和絃的級數。倘非如此解決，那麼可能是發生轉調了。或是由於解決和絃是一個和聲意義完全不同的和絃，在樂譜裏以等音（同音異名）的變化形式出現。但如果解決和絃明顯的是屬於最初的調，則仍然是一個副屬和絃，不過是成爲不正規解決，實際上，並未減弱它的調性，這一原理的最佳實例是Ⅵ的Ⅴ解決到Ⅳ的進行，這種進行，對本調的主音的支持，比較正規解決還更有力，因爲這個解決裏，具有調的重要性。如例：

例 350



像正規解決一樣，處理聲部進行與重複時，要將副屬和絃與它的解決和絃，暫時視爲副屬和絃的調。所以上例的Ⅵ的Ⅴ解決到Ⅳ的進行，即等於Ⅵ的調（這是 a 小調）裏的 V_7 解決到Ⅵ的進行。因此它的聲部進行，是按照 V_7 －Ⅵ而處理的，結果重複的是 a 音，也就是Ⅵ的調裏的調性音，不過在本調的C大調裏，a 却是一個調式音。

此外，不正規解決的副屬和絃，尚有Ⅲ的Ⅴ解決到Ⅰ，Ⅱ的Ⅴ解決到 V_7，Ⅴ的Ⅴ解決到Ⅲ等的進行，並可能有由副屬和絃解決到另一副屬和絃的進行，容在下述各個有關的副屬和絃的研究裏，分別詮釋如後：

㈢副屬和絃的用法

除了主和絃以外，其他各級和絃，都可能應用副屬和絃，不過導音的副屬和絃極少採用。玆分別敍述如下：

1. Ⅱ的屬和絃　第二級音上的屬和絃（Ⅱ的Ⅴ），只能在大調上，用大調音階的第六音，作爲它的根音。因爲小調的上主和絃是一個減三和絃，不能當做主和絃使用，即使暫時用作主和絃，也是不許可的。採用Ⅱ的Ⅴ時，要將本調的主音升高半音，使它成爲Ⅱ的導音。爲了記錄便利，Ⅱ的Ⅴ的符號，可記作 $\frac{II}{V}$。如例：

例 351

舒曼的敘事短曲

F: I III₆ V₂ II V I

2. Ⅲ的屬和絃　第三級音上的屬和絃，共有兩個，一個是大調的Ⅲ，另一個是小調的Ⅲ，因此可用的屬和絃也有兩個，不過和絃的性質不同罷了。

在大調裏，有兩個變化半音，音階的第二音升高半音，使成為第三音的導音；第四音也跟着升高半音，使與第七音構成完全五度。

Ⅲ的Ⅴ的符號，可記作 $\frac{\text{III}}{\text{V}}$。如例：

例 352

巴赫聖詠曲216首

A: I V₆ IV III V

在小調裏，Ⅲ的屬和絃，要建立在降低半音的第七音上（導音不作臨時升高半音，而成為自然的第七音），這兩個和絃，聽起來恰像Ⅴ—Ⅰ的大調進行。如例：

例 353

prestissimo　　貝多芬奏鳴曲作品 2 第一號

f: I　$\frac{III}{V}{}^{6}_{5}$　III　$\frac{III}{V}{}^{6}_{5}$　III　V　I_6 V I IV_6 V

3. Ⅳ的屬和絃　大調的主和絃，的確是使屬和絃與下屬和絃發生關係的一個和絃，不過要使人清楚的聽出Ⅳ的屬和絃的關係，必須加上一個小七度，使它成爲屬七和絃的身份，當更明顯。Ⅳ的屬和絃，是副屬和絃裏最普通的一個，常常被用在樂曲的開始（如前述貝多芬第一交響曲的實例），或用在樂曲將要結束處。Ⅳ的Ⅴ，可記作 $\frac{IV}{V}$。如例：

例 354

孟德爾頌絃樂四重奏作品12

B: I　$\frac{IV}{V_7}$　IV　I

至於在小調裏，則要將音階的第三音升高半音，使它成爲下屬音的導音。如例：

例 355

莫差爾特鋼琴協奏曲

4. V的屬和絃　第五級音上的屬和絃，共有兩個，一個是大調的V，一個是小調的V。

在大調裏，有一個變化半音，音階的第四音升高半音，使成爲第五音的導音。V的V，可記作$\frac{V}{V}$。如例：

例 356

華格納的唐懷瑟歌劇序曲

在小調裏，則有兩個變化半音，音階的第四音升高半音，使它成爲第五音的導音，第六音也跟著升高半音，使它與第二音構成完全五度。如例：

例 357

巴赫聖詠曲78首

5. Ⅵ的屬和絃　像中音（Mediant）一樣，下中音也有大調與小調兩種形式，一個是大調的屬和絃，一個是小調的屬和絃。在這兩個屬和絃裏，大調的Ⅵ的Ⅴ比較多用。

在大調裏，有一個變化半音，音階的第五音升高半音，使它成爲第六音的導音。Ⅵ的Ⅴ，可記作$\frac{\text{VI}}{\text{V}}$。如例：

例 358

舒伯特鱒魚五重奏

Presto

D:　I　$\frac{\text{VI}}{\text{V}_7}$　Ⅵ　Ⅳ

在小調裏，本調的屬音不作半音變化，但它已不再有調性音的作用，而成爲第六音的導音了。倘加上一個小七度，便出現了一個降低半音的第二音。

例 359

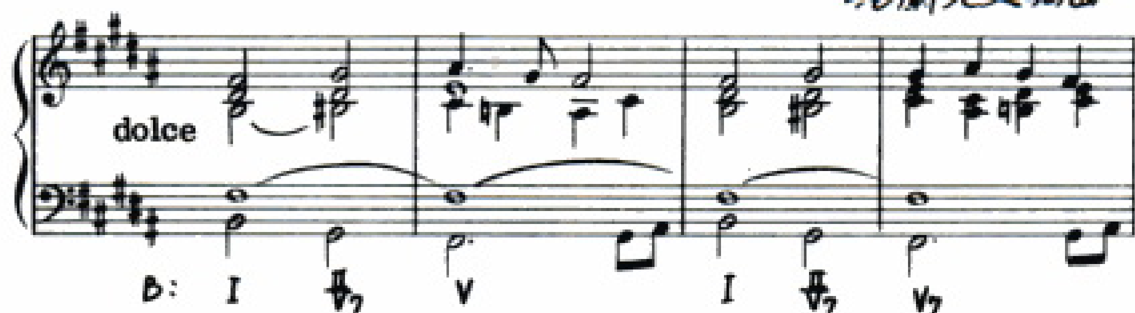
布魯克納第八交響曲

p

C♯　I　Ⅳ　V6　Ⅵ　Ⅳ　V

6. Ⅶ的屬和絃　導音不可能當做暫時的主音，所以它的屬和絃，不宜採用，但在旋律小音階的降低半音的導音上，有時可能用入一個屬和絃。倘這一和絃，用在明顯的大調裏時，如下例所示，它證明了大小調的交替性，可能使樂曲更富有色彩。Ⅶ的Ⅴ，可記作$\frac{\text{VII}}{\text{V}}$。如例：

例 363



④V 的 V 解決到Ⅲ的實例：

例 364



⑤副屬和絃解決到另一副屬和絃，因爲它能使和聲內容豐富，並能使中心音的統一性，獲得相當的擴展。從下列實例裏，可以發現一般的可能性：

例 365

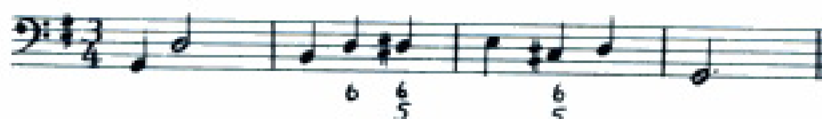


各種不正規解決的副屬和絃，有的比較常用，有的却較少用，這中間有相當大的差異。無妨多分析著名作品的種種情況，當能獲得更多實際的知識。

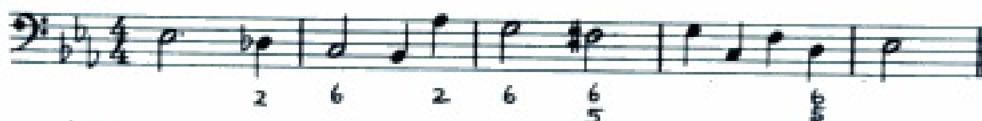
習題四八

1 給下列指定低音完成四部和聲，在可能處引用副屬和絃，並注意它的導入與解決。

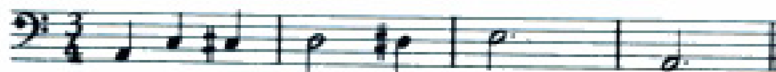
①



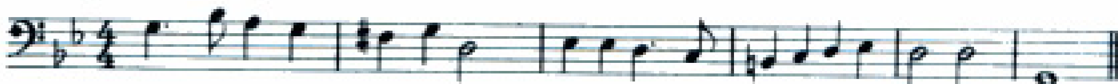
②



③



④

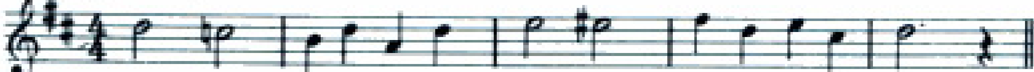


2 給下列曲調配置四部和聲，在適當處引用副屬和絃，並在新加聲部上，任意用入各種和聲外音。

①



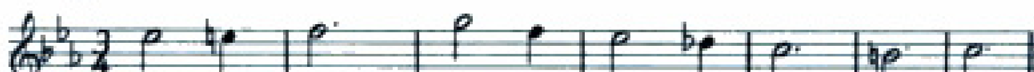
②



③



④



㈣分析例題

常用的副屬和絃，有下列各種形式，玆列舉如下，希予以分析後，在各調上奏出：

例 366

然後將下列各例題，抄寫出來，加以分析。調性、和絃級數、副屬和絃、和聲外音、原位、轉位等，均須正確的記明，記法可參閱以前各例。玆將分析要點，說明如下：

1.將所有和絃歸納在最簡單的結構裏，即盡可能將和絃定爲主和絃或屬和絃；但有時也可能是第二級或第四級和絃。

2.要向後觀察，因爲一個和絃，常可由它的進行如何，而查知是爲何種和絃。

3.注意速度和强弱的位置，因爲一音或一和絃，在中等速度或佔

④

Lento　　　　舒曼作品 23



第十六章　減七和絃

在屬和絃系裏，最有效果、最引人入勝的和絃，是減七和絃，同時在整個和聲領域裏，最富變動性的和絃，也是減七和絃。因爲它易與其他和絃連接，而且常常用作任何兩調間的媒介，不論大調、小調、也不論兩調的關係如何，均能順利連接，流暢進行。

減七和絃還可能建立在大調的上主音與下中音上，它是臨時使根音與三度音升高半音的變化七和絃，這些都是非屬音減七和絃。玆分別舉例詮釋如下：

(一)減七和絃的特徵

減七和絃的音程，是由小三度、減五度、減七度構成的。當這和絃按著三度重疊的音程而排列時，除了它的最低一音具有內在的傾向外，還與五度音和七度音有著不協和的關係，因爲它不僅是根音與五度音構成減五度音程，而且它的三度音與七度音也同樣構成一個減五度音程。因此這和絃的每一個音，都包含在不協和的關係裏。如例：

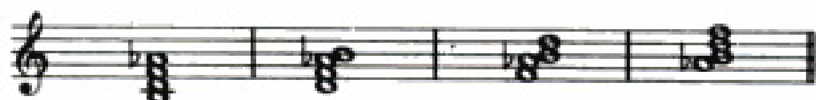
例 367



一個全由具有傾向音組成的和絃，依常理說，應該是能夠明確指示調性的和絃，但減七和絃則不然，它是一個十分曖昧的和絃。它在各個三度音程裏，都是小三度。減七度轉位後，是增二度，是與小三度

相等的音程關係。減五度轉位後，則是增四度的相等的音程。因此，當聽到減七和絃的音響時，無法立刻辨別它的各音的性格，一直到聽見它的解決和絃後，才能判斷它的調性。減七和絃與它的各種轉位所具的和聲音響，完全是相同的。如例：

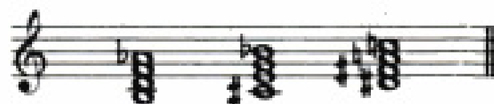
例 368



在大調及小調體系裏，都可能有三種減七和絃的應用。

1 小調的減七和絃　小調的導七和絃是原來的減七和絃，是惟一的正統的減七和絃（即非變化和絃），在理論上共有十五個小調，實際上則只有十二個。至於導七和絃雖然在理論上、在樂譜上可能出現十五個，但在實際上，則僅有三個減七和絃。如例：

例 369



因爲每一個和絃都可用等音變換（Enharmonic Change）的方法，組成五種不同的形式，而變爲五種不同的導七和絃。所謂等音變換，就是D♭＝C♯ 、G♭＝F♯ 、B＝C♮……等。如例：

例 370

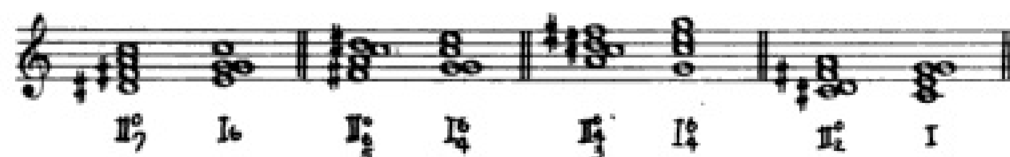
c小調　d♯　e♭　f♯　a
VII°7　VII°7　VII°7　VII°7　VII°7

d小調　f　g♯　b　a♭
VII°7　VII°7　VII°7　VII°7　VII°7

e小調　g　a♯　b♭　c♯
VII°7　VII°7　VII°7　VII°7　VII°7

小調的導七和絃常被視爲省略根音的屬小九和絃，因爲和絃裏的

例 375



③變化的下中減七和絃　是由下中七和絃的根音與三度音升高半音而構成的減七和絃。它也是根據解決而決定的減七和絃。依進行的傾向，變化的下中減七和絃，常解決到屬七和絃。如例：

例 376

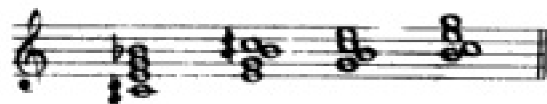


㈡等和絃的四種形式

依照等音變換的原則，將它應用在減七和絃上，具有易作各種進行的條件。

減七和絃能有這種善變性，是由於它的組織的特殊所致。減七和絃是由完全相等的三個小三度音程所構成。因爲構成和絃的各音程都是相同的，所以減七和絃的各種轉位，在音響上彼此毫無差別。同一減七和絃，可以寫成四種形式。如例：

例 377



上述四種形式，在鍵盤上完全相同，實際上並無原位，第一轉位、第二轉位、第三轉位等的分別。因爲其中的增二度音程 b♭— c#，只在樂譜上顯出與其他音程不同，但在音響效果上完全是一樣的（增二度與小三度，都是三個半音）。

減七和絃的各種轉位，在音響上既然不分彼此，所以不能憑聽覺

㈢減七和絃的解決

如前所述，減七和絃，是一個十分曖昧的和絃，它的三個三度音程，都是小三度。而且減七度的轉位，是增二度，與小三度完全相等，減五度轉位後是增四度，又是完全相等的音程。因此，當聽到減七和絃時，無法辨識其中各音的身分，一直要聽到它的解決和絃時，才能明瞭那一個是根音，那一個是七音。因爲減七和絃與它的各種轉位所產生的音響，是相同的。必須根據它的解決和絃，才能判斷它所屬的調性。

1.屬族減七和絃的解決　不完全的屬九和絃一減七和絃的正規解決，是進到主三和絃，解決兩個減五度音程時，通常是反向進入縮小的三度音上，不必顧慮所引起的重複音的結果。倘減五度轉位成爲增四度時，則增四度要解決到擴大的六度音上。減七和絃可以解決到大調的主和絃，也可以解決到小調的主和絃，兩種情形都是常見的。如例：

例 379



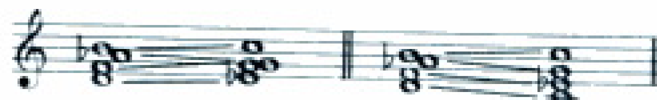
有時增四度可以採取自然的解決法，使上方三個聲部同向下行。但是減五度，倘用這種解決，便要加以避免，因爲減五度音程，如果同向進行，會構成解決到完全五度的不良效果上。如例：

例 380



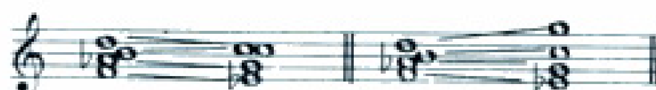
減七和絃各種轉位的解決方式，與原位相同。當音階的第二音放在低音聲部時，它常須解決到第三音上，以避免減五度音程同向進行而解決到完全五度上。如例：

例 381



第二轉位和絃，當音階的第四音放在低音聲部時，通常解決到主和絃第一轉位。如例：

例 382



當低音聲部是音階的第六音時，即第三轉位，它的自然解決是進到主六四和絃，由於各聲部的傾向，常會引起解決和絃的六度音或四度音的重複。因此，減七和絃的第三轉位形式，比較少用。如例：

例 383



在四部寫作裏，不論減七和絃採用何種位置，按照規定，均不可省略任何音。

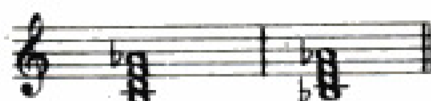
2. 減七和絃的不正規解決　要辨識減七和絃所屬的調，是看它的解決和絃而定的。作曲家們有時對於減七和絃的記譜法並不留意，必須按照實際的作用，加以判斷，不可只憑樂譜上記譜的樣式而定論。譬如下例，倘將減七和絃的記譜法，加以修正後，很明顯的，可使不正規解決，成爲正規解決。將下例重降 E 改記成本位 D，即第五級的屬和絃的導音。在和聲解決上說是正規的，（ V 的 V°_{9} 解決到 V）但 D 音到降 D 音的旋律解決是不正規的。這是常見的進行。（ 例 384 ）

下面是引證一篇和聲論文裏所舉的，有關減七和絃的不正規解決的實例：（ 例 385 ）

例 384 蕭邦的華爾玆舞曲作品 64,第三號

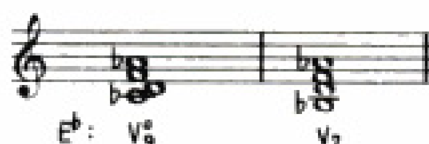


例 385



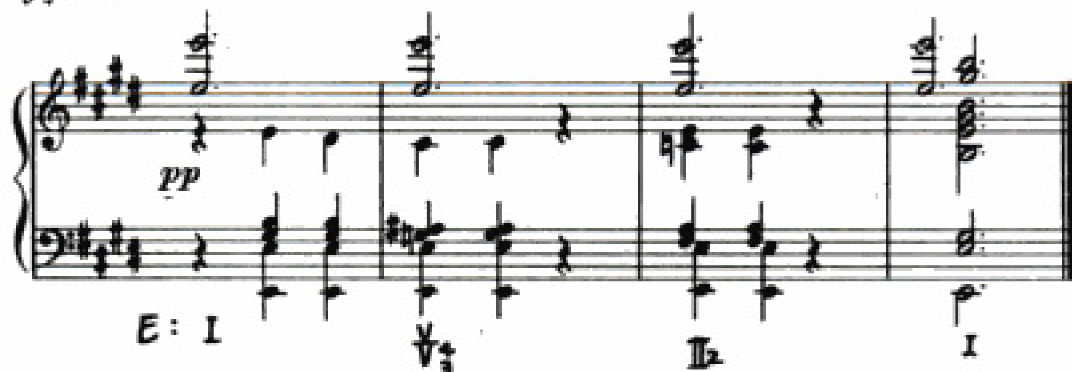
在這種情形之下，本位的B音，對於它的次一和絃，並無導音的作用。倘將本位的B音，改記成降C音，這兩個和絃的本質，便很明顯了。因爲兩個和絃，都是出自同一的根音，即降B音。這種情形，只是九度音的降C，以同和絃的立場進行到降B音罷了，實際上並無和聲解決的意義存在。如例：

例 386



減七和絃與它的解決和絃之間，大概不是具有屬和絃的關係，便是具有非屬音減七和絃自然解決的關係。只在缺乏這兩種關係的情況下，才能稱爲不正規解決。如例：

例 387



減七和絃前面的和絃所具的調性，有時與解決和絃裏所表示的調性是不相同的，這種情形，可能解釋爲不正規解決，或解釋爲和絃裏

的等音變換。如例：

例 388

拉莫的母雞

Allegretto

p cresc. f dim.

g：IV⁶₄ V⁹ 或 II₂ F♯=G♭ III⁶₄

3. 非屬音的減七和絃的解決　建立在上主音、下屬音、下中音上的減七和絃，都是非屬音減七和絃，這些和絃的正規解決，都具有一種傾向，即要繼續按照它的變化方向而進行，通常含有升高半音的音，具有向上解決的傾向，含有降低半音的音，其有向下解決的傾向，否則即視爲不正規解決。這些減七和絃是要依憑它的解決和絃，才能辨識的。這裏提到這些和絃，是在避免和其他和絃的不正規解決以及不正確的記譜法相混淆。如例：

例 389

II°7 I VI°7 V⁶₅ IV°7 I⁶₄ VI°7 V₂

習題五一

1. 用下列指定的調，解釋下述和絃，必要時應用等音變換，並在每一調上寫出它的解決和絃。

d 小調，D 大調，a♭ 小調，A♭ 大調，D♭ 大調

c♯ 小調，G 大調，g 小調，B♭ 大調，B♭ 小調

2. 將下列和聲的連接，先移低大二度，寫在各該調的樂譜上，並

註明調名及數字低音；然後分別在各調上予以彈奏。

①　②　③　④

⑤　⑥　⑦　⑧

3. 給下列曲調配置和聲，並在適當處用入減七和絃。

①

②

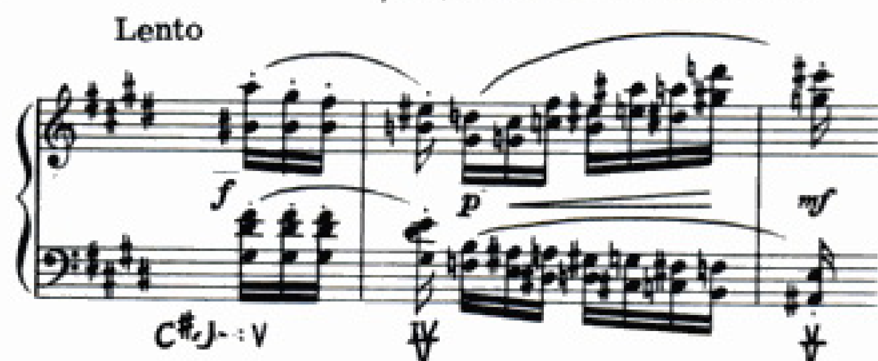
③

④

㈣連續減七和絃

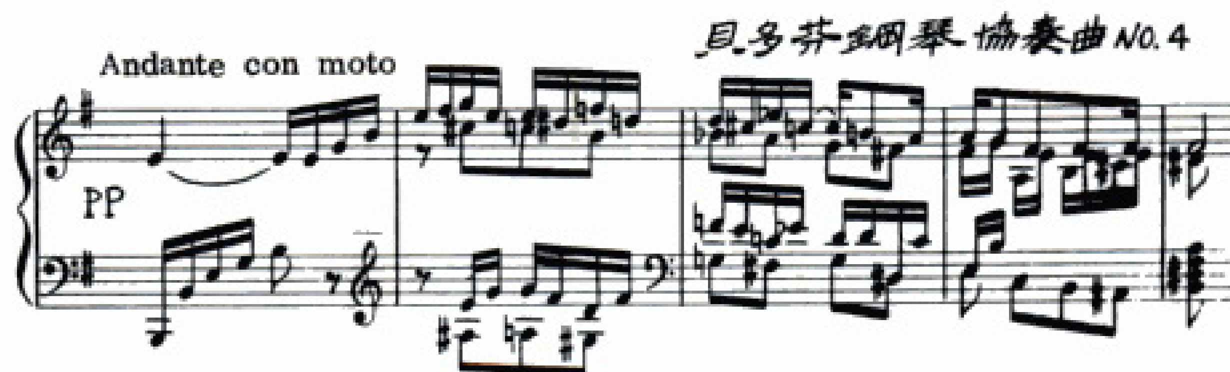
和絃，具有一種半音階的經過音的效果，不過各和絃在和聲上是相關的。下列右手部分的同向進行，由於位置的改變，而受到隱蔽。倘給予等音的修正，每一和絃都可以被視為是次一和絃的屬和絃。在實際演奏裏，聽覺所領會到的只是這一羣和絃裏的第一個，與最後一個和絃。如例：

例 393

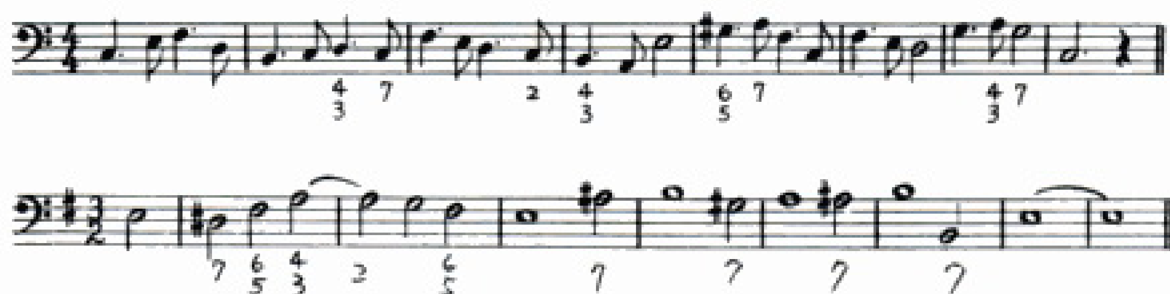


習題五二

1 分析下列實例的減七和絃連續的應用。



2 給下列低音聲部，完成四部和聲，並引用連續的減七和絃。



第十七章　和聲的模進

和聲的模進（Sequence），是依據某種旋律的、節奏的、與和聲的原型（Pattern），作有系統的移位。換言之，即一個既定的基本音羣，在較高或較低的位置上反復再現。這是音樂發展的方法之一。由於音高的更換，能使反復的統一性，得到變化的效果。模進的應用，常常成爲才能較差的作曲家藏拙或取巧的辦法，但是被優秀的作曲家所採用時，却具有極大的奇效。

模進和聲可以分爲兩類：一是本調的模進，二是轉調的模進。

用作模進的基本原型，可由各種不同的式樣構成，但選定移位的音程時，宜把握兩個要點：在含有模進的片段裏，希望達成何種目的；原型經移位後，前後能否連貫而一氣呵成。

玆分別舉例詮釋如下：

㈠模進的種類

模進和聲分本調模進與轉調模進兩類：

1.本調的模進　本調的模進，自始至終，只有一個中心音。移位時，要移到本調音階裏的各音上。如此，便會使模進的原型，產生若干變化，因爲音階裏各音間的音程，不是完全相等的。如下例，它的和聲背景是：$\mathrm{I}-\mathrm{I}_6$，$\mathrm{VI}-\mathrm{VI}_6$，$\mathrm{IV}-\mathrm{IV}_6$，$\mathrm{II}^{\circ}-\mathrm{II}^{\circ}_6$。基本的原型，含有兩個小三和絃，一個是原位，另一個是第一轉位，高音部造成小六度跳進，第一個模進的和聲，包含兩個大三和絃，高音部所造成的是大六度跳進，第二個模進的和聲，包含兩個小三和絃，高音部是小六度跳進，而第三個模進的和聲，則包含兩個減三和絃，高音部所造成的

是大六度跳進。注意實例裏的移位，是向下移進三度，不過模進交接處的根音進行有大三度，也有小三度。

例 394

貝多芬的三重奏 OP. 1. NO. 3

c小: I　I6　VI　VI6　IV　IV6　II°　II°6

構成本調模進時，依照自然音階而進行，只求各個模進音形的各聲部間的度數相同，不必計較各音程的性質。如例：

例 395

I6　IV　V　I　II6　V　VI　II　III6　VI　VII°　III　IV6　VII°　I　IV

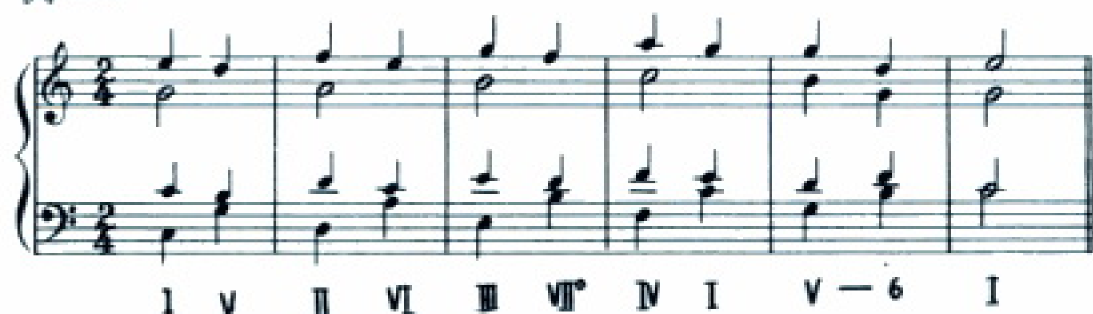
在上例裏，各組模進和絃的性質，並不一致，第三、第四組採用重複根音的導三和絃，本是一般進行上所禁忌的，但在模進和聲裏，爲了獲得模進的效果，當可自由重複或自由進行，即使聲部交叉超級跳進等，完全不予計較。

四個聲部一齊模進時，稱爲和絃的模進。這種對稱的模進，可使任何不正規的進行，或不可能的重複，都變爲正當可用。即模進中的和絃，將失去通常禁用的連接法的特性。（例 396 ）

2.轉調的模進　所謂轉調的模進，是依照轉調的法則，將模進的原型，移位到其他各調上，這種模進，不僅度數相同，而且音程的大小也相同，與原型完全相符。（例 397 ）

轉調的模進本章不再贅述，容在轉調部分詳細討論。

例 396



例 397





㈡各度音程的模進

使和絃的進行有計畫的構成各度音程的模進，選定基本原型以後，每次按著相同度數，而予以固定的反復，可以獲得許多不同連接的模式。玆舉例說明如下：

1.二度與三度的模進　有計畫的使和絃進行構成相隔二度與三度的模進，可用主和絃與上主和絃的連接爲例，模進時，每次下行三度，上行二度，有規律而固定的予以反復，由於模進所產生的違規進行或重複，是許可的，但是基本原型本身的進行，仍宜保持正確無誤。在



2 給下列指定曲調完成四部和聲，在註有┌─┐號處，用入音階式模進和聲。



㈣七和絃的模進

當構成模進時，所有其他生疏的即較少應用的七和絃都可充作模進中的一份子，因此倘加用七和絃構成模進，或七和絃互相模進時，則減七和絃、導七和絃、副七和絃、主七和絃，以及原位或轉位等，均無妨根據需要，任意用入。

1 加用七和絃的模進　加用七和絃後，它的自然解決法，是進入上四度或下五度的三和絃，完全的七和絃解決到不完全的三和絃，不完全的七和絃則解決到完全的三和絃。至於包含轉位的模進，只用完全的和絃。如例：

例 404　①大調的加用七和絃的模進：



②小調的加用七和絃的模進：



2 七和絃的互相模進　倘將開始的一個七和絃的三度音，延續到次一和絃，再將次一和絃的三度音，延續到再次一和絃，當可構成七和絃的互相模進。完全的七和絃後面，用不完全的七和絃，不完全的七和絃後面，則用完全的七和絃。

至於轉位七和絃的模進，依照三度音延續的方法，可以構成七和絃第一轉位 $\frac{6}{5}$ 與第三轉位 2 的交互進行，以及第二轉位 $\frac{4}{3}$ 與原位七和絃的交互進行。但仍須注意■型和絃與終止式和絃的正確性。如例：

例 405　①原位七和絃的互相模進：



②轉位七和絃的互相模進：



3. 不自然的七和絃的模進　爲了創造不正常的效果，也可用導七和絃解決到重複三音的主和絃的方式，而產生一種不自然的七和絃模進。倘以此一方式爲模進的動機，可以獲得一種由每個三和絃的根音，接續下行三度的七和絃的模進。如例：

例 406



模進和聲，在音樂裏，雖然不是隨時可用，但不失爲一種值得重視的奇妙素材，它的構成，恰似音樂裏的圖案畫，含有整齊規律的美，運用得法，效果特佳。惟宜有相當節制，學者宜細心研究，深加探討，本章所述，只是提供參考，說明慣用原則，學者如有興趣，能再詳加研習，必可發掘更多可用的結構。

習題五五

1. 完成下列加用原位七和絃的模進。（注意終止式的正確）



2. 完成下列含有轉位七和絃的模進。（注意終止式的正確）



第十八章　近調轉調

作曲家們似乎一致同意，無論一首任何簡短的樂曲，倘從頭到尾只環繞在一個調裏，便顯得十分單調，那是與美的觀點相抵觸的。從一調轉變到另一調，稱為轉調（Modulation），在音樂裏要求變化，轉調是一種十分重要的手法。

調的轉變便是中心音改變的意思，也就是採用另一個音當做連結其他各音的中心。

任何一個和絃，或任何一組音，可以用任何調來解釋。換言之，即任何一個和絃，與十二音裏的任何一音，或選來當做中心音之間，都能尋出一種關係。不過調與調之間的關係有親有疏，通常是依憑調號相差的多少來決定遠近。何調彼此關係最近，何調彼此關係較遠，宜加徹底研究，是有必要的。

㈠調的關係

調與調的關係遠近，可依憑調號而決定，與主音間隔純五度的兩調，調號的數量必然相近。（相差一個升記號或一個降記號。）下列所舉調的連環圖形，可以明示其中道理。如圖（參閱第二章例 24）

連環圖形的外圈是大調，內圈是小調。兩調之間所寫的是調號的數量，虛線表示是等調（Enharmonic Key）。

圖中的每一個調，都被另外五個調環繞着，這五個調便是中心調（主調）的近調，玆以C大調為主調，則它的五個近調如下：

1.關係調　　a小調　調號相同

2.屬調　　G大調　一個升記號

3. 屬調關係調　　e 小調　　一個升記號
4. 下屬調　　F 大調　　一個降記號
5. 下屬調關係調　　d 小調　　一個降記號

主調除了與上述五個近調關係密切，轉調時，常常採用爲近調轉調的依據外，還有其他與主調具有某些關係的調。如：同主音的平行調轉調，低大三度轉調，純五度大小調互換轉調，等和絃轉調等，則都稱爲遠調。

五個近調的特性，也可詮釋如下：

大調的近調，可視爲是原調主音上方的五個音的調性，換言之，是以原調主音上方五個音當做各個的主音（調名）。如：C 大調的近調是d、e、F、G、a。

小調的近調，可視爲是原調主音下方的五個音的調性，換言之，是以原調主音下方五個音當做各調的主音（調名）。如a 小調的近調是G、F、e、d、C。

至於其他各調，可以照此類推。不過大小調是混合排列的，注意它們的關係，是同調號呢？或只相差一個調號？何者爲大調？何者爲小調？當可運用調性構成的知識予以判斷。

㈡近調轉調的方法

由一調轉入另一調的方法，必須用這兩調的共同和絃作基礎。轉調的開始和絃是原調結束和絃，轉入目的調的和絃是新調和絃。

最正常的轉調，宜重視兩個步驟，第一步驟是選擇一個容易接受新調中心音的媒介和絃，換言之，要選擇新舊兩調的共同和絃，或稱關鍵和絃（Pivot chord）。第二步驟是經過新調的屬和絃，必要時，也可經過新調的上主和絃，或强拍上的主六四和絃。新調的建立是靠結束樂句的終止式而完成的。

1 共同和絃　或稱關鍵和絃，當在轉入新調之前，最好將原調結

束在主和絃系（即Ⅰ、Ⅵ）的和絃上，用主和絃系以外的和絃結束原調，雖屬可能，但常有生澀之感，而且要具有其他條件。如例：

例 407

例①轉調和絃的前一和絃 f 是本位音，只能屬於C調，但在例②轉調和絃的前一和絃 ACE，既屬於C調的Ⅵ，也屬於G調的Ⅱ，所以例②是含有共同和絃的轉調，例①則否，除非故意要求某種效果，一般說來寧可採用含有共同和絃的方法而轉調。

2. 新調的建立　所選的共同和絃，最好不是新調的屬和絃Ⅴ，因爲在轉調的開始，只有作曲者本人知道將有轉調發生。所以新調屬和絃應該用在共同和絃的後面。新調的建立，是靠結束樂句的終止式而完成的，因此有時在終止式（半終止、假終止或完全終止）之前，也可能用入新調的Ⅱ級，或主和絃的第二轉位等，然後進入屬和絃。如例：

例 408

所以近調轉調的方法，宜注意下述兩個要點：

3. 自然音轉調　要用主和絃系的和絃結束原調，然後經過新調的屬和絃而轉入新調，必要時，也可以經過新調的第二級和絃，或强拍

上的主和絃第二轉位而轉入新調。如例：

例 409

原調的最後一個和絃，同時是新調的最初的和絃。這一和絃也就是兩調的共同和絃，轉入近調，常用兩調的共同和絃作爲媒介。如上例①第一小節第三個和絃，是原調的第一級和絃，同時是新調的第四級和絃；例②第一小節第四個和絃，是原調的第六級和絃，同時是新調的第二級和絃；例③第一小節第三個和絃，是原調的第一級和絃，同時是新調的第四級和絃；例④第一小節第三個和絃，是原調的第六級和絃，同時是新調的第二級和絃。

由一調轉向另一調，最重要的是不能有走調的感覺，倘要消除這種感覺，當然要用漸次引進的方法，比較容易有效。所以轉調的方法裏，運用共同和絃作爲媒介，是十分重要的技巧之一。

在近調的範圍裏，兩調之間的共同和絃，數量是不相等的，但都有共同和絃可用。它的用法大致有下述三個要點：

①共同和絃的數量，並無限制，可以用三個五個，也可以只用單獨一個。用三五個共同和絃，轉移較慢，轉變跡象較不明顯。用單

小調下大三度轉入大調，此一轉調，並不十分流暢，比較少用，但勉强可用Ⅵ等於Ⅰ的作法。如例：

例 414

大調上大二度轉入小調，是大調近調轉調裏，較有問題的轉調法。因爲它只有一個共同和絃，所以移轉的困難可想而知。下例是用這種惟一的共同和絃作成的，因爲要使音響不會有唐突之感，特用原調的第四級當做前一和絃。如例：

例 415

小調下大二度轉入大調，雖然只有一個共同和絃，但由於是向下轉入近調，較爲方便，而且十分適用。如例：

例 416

4. 變化音轉調　變化音轉調是當一調轉入他調時，它的變化音依循半音階的順序，在同一聲部裏進行而獲得，這種方法，極易出現優良的效果。

例 419



④小調下屬和絃的變化音轉調法　小調的下屬和絃，根音與三音同時變化，可進入上五度的小調；三音單獨變化，則可進入下二度大調。又小調有時也用下中和絃作近調的變化音轉調，不過此時，另有一個變化音不是來自半音階的進行。如例：

例 420



⑤大小調屬和絃的變化音轉調法　大調屬和絃，有根音與三音可以變化，根音單獨升高半音，可進入同調號的小調；三音單獨降低半音，可進入上大二度的小調，因此近調的變化音轉調，只有一種。至於小調屬和絃，則只限於用作下五度小調減七和絃的五音。而同時降低三音與五音。如例：

例 421



V－I的和聲的進行，才能表達完全轉調的特性。如例423。

習題五七

1. 完成下列指定各樂句的四部和聲，在註有重疊的數字低音處，用入轉至近調的完全轉調。

① G大調 $\frac{3}{4}$ I | I_4^6 V I_6 | VI / II V_7 I | IV V | I ||

② B^b大調 $\frac{4}{4}$ I V | VI II | V I / IV | II V | I IV | II V | I ||

③ c小調 $\frac{3}{2}$ I VI | IV II | V I / III | V_7 I | IV II | I_4^6 V | I ||

④ d小調 $\frac{3}{4}$ I V_4^6 I_6 | IV II | I V | I V / IV | I IV | I V | I ||

2. 依照指定低音配置四部和聲，並記入調名及完整的數字低音。

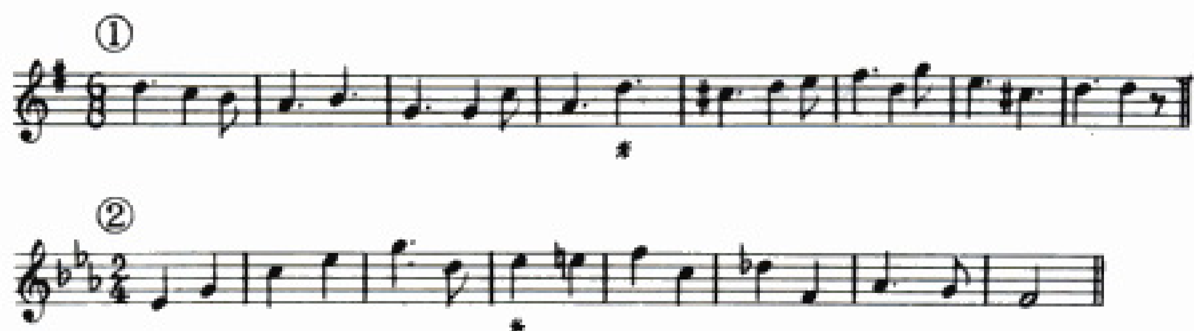
①

②

③

④

3. 給下列指定曲調，配置四部和聲，並在註明星號處，予以轉調。



㈣不完全轉調

在樂句或樂段裏，剛剛轉入新調不久，又轉回原調，或再轉入其他近調的，稱爲不完全轉調（Transient Modulation）。不完全轉調通常歷時較短，多則數拍，少則只有兩個和絃，因爲轉調的成立，必須等到新調的屬和絃獲得解決。所以要正確的表示調性，至少要有兩個和絃，這兩個和絃通常是運用主屬兩系裏的和絃，與它的各種轉位。（Ⅶ－Ⅰ，Ⅴ－Ⅰ，Ⅴ－Ⅵ）。

在不完全轉調進行裏，大致有下述兩種現象：

1 臨時轉調　在轉調進行裏，轉調後，新調的調感，雖曾維持一時，但並未將新調予以十分確定，又即發生轉調。（轉入另一新調，或轉回原調）這種現象便是臨時轉調。說得更具體些，轉入新調的歷程，從開始到離去，只有三、四個和絃，至於不足三個和絃的臨時轉調，而且立刻回到原調時，常被視爲副屬和絃（參閱第十五章）。如例：（例①臨時轉調，例②副屬和絃）

例424

① ②

g: V I F: II6/4 V6 I C: VI ♮6/5 V-7 I6

B♭: VI V7 I VI6/4

2.連續暫轉屬和絃在轉調進行裏，新調一顯，即告消逝，而立刻轉入他調或轉回原調，這種轉調法的運用，實在不必認爲眞正的轉調，而視之爲副屬和絃。如例①，但此法如被廣泛運用，並予以連續處理時，當能完成更具重要性，更有效果的和聲作法。連續暫轉屬和絃，應是不完全轉調的一種。

連續暫轉屬和絃，在進行中的調性是不定的。如例②：

例 425

①

②

這種不定性的音樂效果，在和聲裏有時也十分需要，所以也是和聲裏重要作法的一種。

連續暫轉屬和絃，是由不同調性Ⅴ－Ⅰ的連續而構成的，是一種和絃關係與調級關係等的適妥的運用。調與調間最佳的音響關係，當是近調連環裏各調間的互相結合。因此連續暫轉屬和絃，倘依據這種關係而推進，它的音響效果必然理想。連續暫轉屬和絃與轉調的模進和聲，有密切關係，這是連續暫轉屬和絃在發展上的自然的趨勢。又連續暫轉屬和絃的本身，含有轉調進行的意識，所以十分容易引起轉調，但並非絕對的，因爲有時是不轉調的。

連續暫轉屬和絃是轉調法的一種，它的作用是不定調性，它的原

則是不斷的强調調性的轉變。下例是摘自巴赫平均律鋼琴曲集第一號序曲：

例 426

G: V7　I　d: VII7

I　C: VII7　I6

習題五八

1. 分析下列和聲的構成。

2. 依照下列指定低音，配置四部和聲，並在註有星號處，用入不完全轉調：

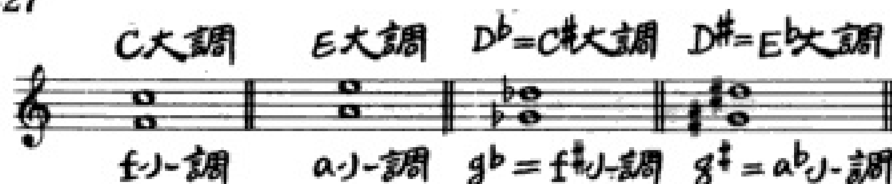
第十九章　遠調轉調

轉調的處理，通常只轉入五個近調上，即轉入同調號的大小不同的調上，或轉入與原調相差一個升降記號的調上。倘所轉的調是相差一個以上升降記號時，稱爲遠調轉調。遠調轉調法，大致有下述六種:

㈠大小調上下五度互轉

在遠調轉調裏，效果最佳的，是直接跨過四個調號的轉調。這種轉調，是由大調轉到下方純五度的小調，或由小調轉到上方純五度的大調。換言之，即是大調轉到下屬小調，小調轉到上屬大調。譬如C大調向下能轉到 f 小調，或 c 小調向上轉到G大調。玆以構成純五度的上下兩音來表示，上方音是大調主音，下方音是小調主音，舉例說明如下：

例 427



從上例可以看出，這種轉調，乃是近調轉調的大小調互換。——應該轉入大調的換爲小調，或應該轉入小調的，則換爲大調。如例：

例 428





上例倘不用 f# 音，而用 f♮ 音，便是轉入近調 d 小調了。但要轉回 g 小調，則用 f♮ 音又不如用 f# 音更爲適當。由此可以證明，大小調上下五度互轉，雖在調號上相差四個，但仍保持著相當接近的關係。

(二)同主音轉調

在十九世紀裏，對於和聲色彩的發展，特別感到興趣，因此潛在性的對於調的關係，也產生了另一種看法，那就是主音相同的大調與小調具有密切的關係。

依照調級關係的原則，同主音大小調的關係並不接近，譬如C大調與c小調，兩調相差是三個降記號。但實際上兩調的構造，大致是相似的，因爲所有各音幾乎相同，只是第三音與第六音不同罷了。十九世紀的應用（十八世紀也有不少個別的實例），將同主音的大小調，視爲一個調性的兩種樣式。

同主音轉調，又稱相對調（opposite mode）轉調，即是同主音大小兩調的互轉，如：C大調轉入c小調，d小調轉入D大調，G♭大調轉入f#小調，d# 小調轉入E♭大調……等等。轉入相對調，雖在調號上有相當距離，但實際上只是同調的一種變形。

同主音的兩調，可作大小互轉的主要原因，是由於兩調屬和絃的構造，彼此相同。這些屬和絃可以解決到大調的主和絃，也可以解決到小調的主和絃。兩調所憑藉決定的音，是音階的第三音。因此大調

新調和絃在基本原調裏的地位。

2. 完成下列指定低音的四部和聲，在①②兩題裏的星號處，用入大小調上下五度互轉；在③④兩題裏的星號處，用入同主音轉調。

①



②



③



④



3. 給下列指定曲調完成四部和聲，在①②兩題裏的星號處，用入大小調上下五度互轉；在③④兩題裏的星號處，用入同主音轉調。

①



②



③





㈢調性交換和絃轉調

調性交換和絃轉調法，所用變化音共有兩種：一是六度變化音（大音階的小六度，小音階的大六度）；一是三度變化音（大音階的小三度，小音階的大三度）。

1 大音階小六度音所構成的和絃，最有效果的共有兩個：第一是第四級的小三和絃；第二是第二級的減三小七和絃。因結構正常，用作轉調，十分便利。常用的轉調法，有下述各式：

①大調第四級的小三和絃，用作新調的任何基本三和絃，都有良好效果。基本和絃裏的小三和絃，在大調裏共有三個，那是上主、中、下中等和絃。以原調第四級轉爲新調第二級，正好是移高小三度，由二級和絃進入屬和絃，非常順暢，所以這種轉調，可說毫無困難（如例甲）。其次是以原調第四級轉爲新調第六級，正好是移高小六度（如例乙）。爲了使新調音響更爲充實，乃由下中和絃進入上主和絃，然後顯示新調的特性，有些地方是十分需要的。如例：

例 431

甲　　乙

C: I6　I6/4　IV　　E♭: II　V　I

C: I6　I6/4　IV　　A♭: VI　II　V　I

再其次是以原調第四級轉爲新調第三級，這是移高小二度的調性交換和絃轉調。由於調關係極爲疏遠，要特別注意避免生硬的音響，

而給予適當和絃的安排，週詳的加入顯示調性的準備。如例：

例 432



大調第四級的小三和絃，用作小調裏的基本三和絃則只有兩個：Ⅳ＝Ⅳ與Ⅳ＝Ⅰ，後者效果最佳，比較多用。如例：

例 433



②大調降低六度音作爲和絃五音的第二級的減三小七和絃，也是一個可用的調性交換和絃。如例：

例 434



③小調升高六度音，同樣可以構成許多交換和絃轉調，小調第四級（升高三音）的大三和絃，倘轉入多三個升記號或少三個降記號的小調，當十分合用。倘用以轉入較近的調，則與以前所述方法相同，不予再贅。至於以升高六度音作爲根音，則成爲減三和絃，減三和絃轉調，另有專題，本章從略。玆僅舉例說明轉入多三個升記號與少三個降記號的小調過程如下：

例 435

a: I　IV
f♯: VI　IV　I6 4　V7　I
C: I　IV6 4
a: VI6 4　IV　I6 4　V7　I

以上所述，都是由原調變化和絃轉作新調的基本和絃，而作爲轉調的媒介，但如反轉過來施行，同樣是可用的。——即以原調的基本和絃作爲調性交換和絃，而轉入遠調的新調上。這種轉調法，大致有大調Ⅵ＝小調Ⅳ，與小調Ⅰ＝大調Ⅳ兩種最爲有效，兩者調性雖不同，但出發點則完全相同。如例：

例 436

C: I　VI
g: IV　II6　V　I
a: V　I
E: IV　V　I6　IV　V7　I

2.小調第四級大三和絃，所構成的調性交換和絃轉調，效果較佳的有兩個，一是大調Ⅰ＝小調Ⅳ，由大調轉入多兩個降記號的小調；二是小調Ⅴ＝小調Ⅳ，由小調轉入多兩個升記號的小調。大三和絃，在大、小兩調裏共有五個，但除上述兩個外，其餘的，都缺少良好效果，似無推荐的必要，玆僅列舉大調Ⅰ＝小調Ⅳ，與小調Ⅴ＝小調Ⅳ的用例如下：

例 437

C: V2　I6
g: IV6　V7　I
a: I6　IV　V
b: IV　V7　I



依照減七和絃等音變換的正常解決法，便能在八個調裏互相的轉換。等和絃轉調，常將減七和絃先由一調導入，然後趁它反復時，改變它的記譜法，使它適合要轉的新調。如例：

例 440



2.屬七和絃的等和絃變換法　一個屬七和絃，在音響上很像比原調低半音的（無論大調或小調）增六和絃（有關增六和絃的內容，參閱第廿二章變化和絃的增六和絃）。所以一調的屬七和絃倘變換為增六和絃時，可使原調轉入低半音的調上。（即使原調的導音，變成新調的主音）例如由C大（或c小）調轉入B大（或b小）調；或由B大（或b小）調轉入B^{b}大（b^{b}小）調：

例 441



上例①第二小節，第一個和絃是增六和絃，可以解決到Ⅰ。普通是進行到Ⅴ，但須注意平行五度的發生。

上例②第二小節，第一個和絃是增六和絃，在大調裏可以同時使用升高四度音，及二度音與降低六度音的$Ⅱ_7$。

②減七和絃任何三音同時作半音上行改變，轉成屬七和絃，同樣共有四調，各調效果均佳。玆舉轉入較遠的二調爲例。（例443）

上例甲是由小調轉入上方小二度的大調。

上例乙是由小調轉入上方大三度的小調。

3.上述減七和絃與屬七和絃的變化轉調法，倘予以相反的處理，用作轉調，也有顯明的效果。卽由屬七和絃改變爲減七和絃而轉調。這種轉調法有二：一是由屬七和絃的根音作半音上行改變；二是由屬七和絃的三音、五音、七音同時作半音下行改變。它的轉調程序，是由屬七和絃轉成減七和絃後，隨卽進入該減七和絃所屬的調上。如例：

例 444

上例甲是屬七和絃根音作半音上行增一度而轉入 f♯ 小調的減七和絃。

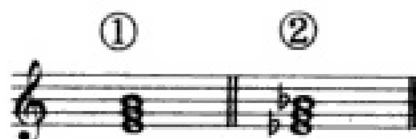
上例乙是屬七和絃三音、五音、七音同時作半音下行而轉入 f 小調的減七和絃。

習題六一

1.試以羅馬數字，盡可能的用許多調解釋下列三和絃：

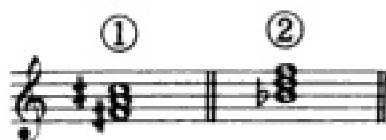
例題：　C大調主和絃有下述幾種解釋：

C大Ⅰ、 F大Ⅴ、 G大Ⅳ 、 f 小Ⅴ、 a小Ⅲ、 e小Ⅵ、 d小Ⅶ（下行小調）。



2.試標明下列三和絃的級數，可能用作那幾種轉調的關鍵和絃？

例題：C大調的主和絃，可能是G大調的Ⅳ、e小調的Ⅵ、a小調的Ⅲ（下行的）。



3.依照下列數字低音所示，完成等和絃，或減七和絃變化轉調，必要時，可任意採用各種轉位與和聲外音。

①C大 Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ－II_7－e小VII°_7－C♯小VII°_7－C♯大 Ⅴ－Ⅰ。

②C大 Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ－II_7－e小VII°_7－g小VII°_7－B♭大V_7－Ⅰ－Ⅵ＝F大 Ⅱ－Ⅴ－Ⅰ。

③b小 Ⅰ－Ⅳ－II°－V_7＝b♭ $\mathrm{IV}^{\natural}$－Ⅰ－Ⅳ－I^6_4－Ⅴ－Ⅰ。

④C大 Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ－VI_7－d小VII°_7－f♯小V_7＝F增六和絃－I^6_4－V_7－Ⅰ。

⑤a小 Ⅰ－Ⅳ－II°－Ⅴ－Ⅰ－VII°_7－B♭大V_7－Ⅰ－II^6_4－V_7－Ⅰ。

⑥C大 Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ－V_7－f♯小VII°_7－Ⅰ－Ⅳ－Ⅴ－Ⅰ。

㈥突然轉調──模進與終止

以上所述的各種轉調，無論是近調或遠調，都嚴格的遵守轉調的基本法則，而有關鍵和絃（共同和絃），經過新調的屬和絃而轉入新調，或經過新調的第二級和絃或强拍上的主六四和絃而轉入新調等的規定。但在某些條件下，也可能作突然與不正規的轉調。因此有些轉調聽起來是突然的或意外的，作曲者並未在兩調之間，安排關鍵和絃，



2 給下列指定曲調，完成四部和聲，並在適當處用入突然轉調。

①

C: B♭: F:

A♭: C: A: F: D:

②

A♭: F:

E: C#: C:

③

E♭: G♭: B♭: E♭: B♭: g:

E♭: C: B♭: E♭: II♭7 I IV I

④

第廿章　屬九和絃

七和絃再加擴充，卽在七和絃上加一個三度音，由四個音增至五個音，與根音的距離是九度。五音和絃稱爲九和絃（ Chord of the ninth ）。

通常可以獨立的九和絃，只有大小調上的屬九和絃。

屬九和絃的應用，有兩種形式：

(一) 完全的屬九和絃

完全的屬九和絃，無論是大調的或小調的，都不如屬九和絃的不完全形式那樣的常用。如例：

例 449



這種五個音的和絃，用在四部和聲裏，必須省略其中的一音，通常是省略五音（卽音階的第二音）。五音不像和絃裏其他各音的重要，因爲它沒有强烈的傾向，而且這一音省略後，並不影響屬九和絃所具有的音響的特性。

1. 預備與解決　屬九和絃，像其他所有的屬和絃一樣，有時有預備音，有時則無預備音。至於它的正規解決是：

例 450



通常完全的屬九和絃的處理法，有下述三種重要的方式：

①九度音可以視爲任何類型的和聲外音，在和絃本身獲得解決以前，它先解決到音階的第五音上。通常是一個倚音，和聲的音色是十分顯明的，即使此音在節奏上是弱的，聽起來也能辨識出它的和聲意味。如例：

例 451



②九度音也可以作爲含有眞實和聲意義的和絃裏的一音，但在變換和絃時，它可能就此消失。這種九度音的處理法十分重要，而且在古典音樂裏相當普通。它是一個未曾得到解決的不協和音，這個原則，在一般寫作裏，只應用在不協和的完全屬九和絃上。九度音彷彿是屬音音響裏的一個泛音，因爲它在一列泛音裏所佔的位置太高，所以不必參加在和絃七音所造成的解決裏，這種九度音的處理法，根音的進行比較旋律的活動要穩定得多。如例：

例 452



③另一種處理法是：九度音作爲一個正常的和絃內的不協和音，而解決到它的次一和絃的屬音上。下例是摘自法朗克（ Franck ）小

提琴奏鳴曲：

例 453



又下例是摘自貝多芬第三交響曲：

例 454



從上述實例裏，可以看出：小九和絃可以解決到大調的主和絃，也可以解決到小調的主和絃，至於大九和絃，不論是完全的或是不完全的，只能解決到大調的主三和絃。

2 和絃音的間隔　完全的屬九和絃，通常省略五音，並要注意將九度音放在根音上方，至少相隔九音。在實用裏，從來不會將九度音放在根音的下方，甚至喜歡將導音放在九度音的下方。雖然在和絃進行裏，可能將和絃的各音緊湊的集在一起，使它出現在八度的音域之內，倘這一和絃裏含有五個音，那麼這個和絃的效果，便不是一個九和絃，而是以二度音程重疊構成的音叢（ Cluster ）。這種以二度音程重疊構成的和絃，是廿世紀和聲的特點之一。倘只有一個二度音程，同時根音的位置高於九度音，則可將九度音視爲和聲外音。如例：

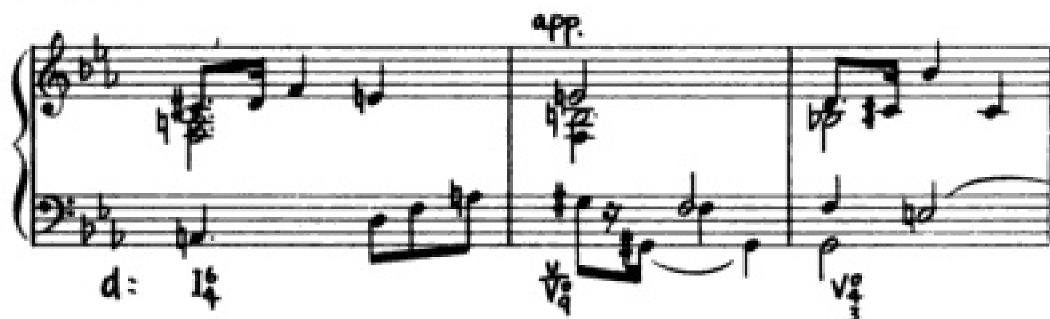
例 455



根據上面幾種排列來說：①聽起來不像九和絃；②的排列式樣，通常在完全的九和絃裏應該避免，因爲根音的位置高於九度音；③比較具有屬九和絃的特性，不過不是理想的屬九和絃，因爲九度音出現在導音的下方；④因省略導音，表明了導音在九和絃裏的重要性，所以導音是不能省略的；⑤是最常用的一種排列法。學者可將這些和絃在鋼琴上奏出，並仔細比較它們的和聲效果。如例：

下例是摘自蕭邦馬厝卡舞曲作品 56 ，第三號。

例 456

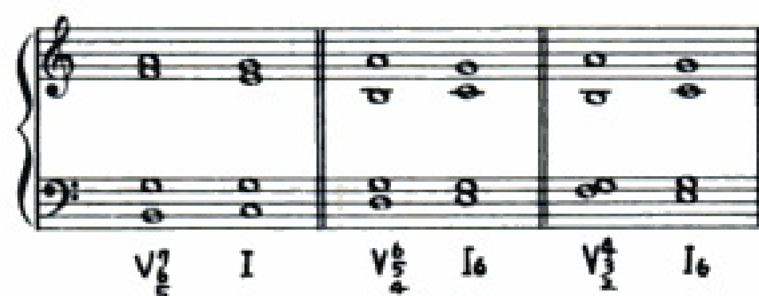


上例是小九度音作爲七度音的倚音，而具有和聲外音的作用，根音出現在九音的上方，這種情形是常見的，但此一和絃已不是一個九和絃，應該視爲減七和絃，而將根音當作和聲外音。

3. 完全屬九和絃的轉位　轉位的完全屬九和絃，在以和聲爲主的時期裏（十八世紀），難得看到，但也可能發現偶然的實例。倘要保持和絃音響的特性，在轉位裏排列各音時，必須遵守有關九度音、導音、根音等的位置的規律。

用數字給各種九和絃轉位標明低音的實況時，和絃裏各音間隔的位置並未表明在內，阿拉伯數字所提示的，只是安排和絃時所用的各音的音程關係。如例：

例 457



第四轉位是不能採用的，因爲它會將九度音放在根音的下方，失去了九和絃的特性。至於將五度音放在低音部的屬九和絃第二轉位（省略七度音），不如其他兩種轉位的常用。例 458 是摘自拉羅的西班牙交響曲，例 459 是摘自海頓的奏鳴曲：

例 458



例 459



習題六三

1 依照下列指定的進行，完成四部和聲。

①降 B 大調：$V_9-\frac{II}{V_9}-II-V-I$。

②G大調$\frac{\mathrm{II}}{\mathrm{V_9}}-\mathrm{II}-\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{V_9}}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

③a小調$\mathrm{V_9}-\frac{\mathrm{V}}{\mathrm{V_9}}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

④f小調$\frac{\mathrm{VI}}{\mathrm{V_9}}-\mathrm{VI}-\mathrm{IV}-\mathrm{V}-\mathrm{I}$。

2. 給下列指定的低音聲部，配置四部和聲：

①

②

③

④

3. 給下列曲調配置四部和聲，並在適當處引用完全的屬九和絃。

①

②

③

④



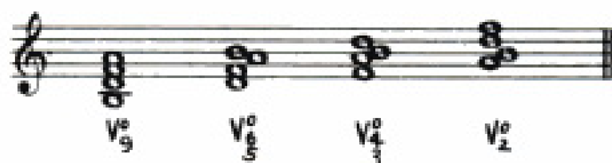
㈡不完全的屬九和絃

屬九和絃省略根音，比較省略五音更爲通用。所以屬九和絃常以不完全形式出現，實際上，與導七和絃同。

建立在大調導音上的七和絃，與建立在小調導音上的七和絃（即減七和絃），雖然都是省略根音的屬九和絃，而且二者都是正規的解決到主三和絃，但是在應用上與音響效果上是剣然不同的。

1.不完全的大九和絃　大調的導七和絃（省略根音的屬九和絃），由於大調式的第六音使上方兩個聲部間的音程成爲大三度，因此，轉位的和絃，在特性上便發生了明顯的差異。如例：

例 460



通常的低音數字，不完全的屬九和絃，在羅馬數字的右側加寫一個小圈。如V°9。

上述最後一種轉位（即九度音在低音聲部），極少用。

大九度和絃（不論有根音或無根音）的上方一音當做旋律音，使它在得到和絃的解決以前，先進行到和絃的根音上。

大九度和絃具有音響的特徵，能發揮和聲的效果，尤其是當和絃裏有導音存在時，它的和聲效果更大。如例：



4. 依照高音聲部的指定旋律，完成四部和聲，並採用分部總譜予以寫作，在適當處用入九和絃。

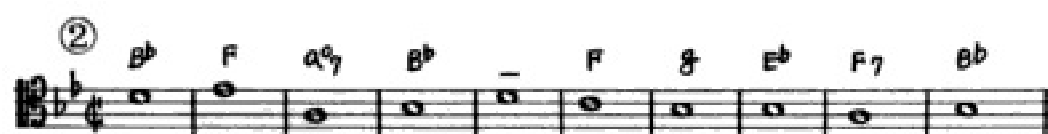


5. 依照次中音聲部的指定旋律，完成四部和聲，並採用分部總譜予以寫作。所附音名是和絃的根音，大寫表示用大和絃，小寫表示用小和絃。

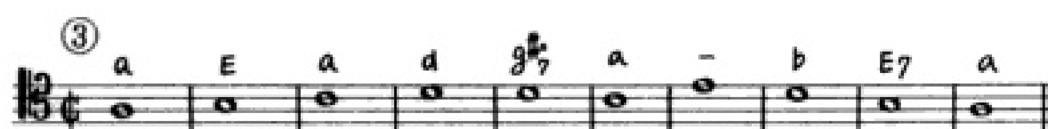
①



②



③



第廿一章　九和絃、十一和絃與十三和絃

由於和聲應用的發展，自然的便在和絃上繼續重疊三度音程，以構成更多的和絃。可是事實上不但在傳統的作曲家們的作品裏，並無故意堆砌的現象，而且在廿世紀，還是很少有人將十一和絃與十三和絃當做純粹的和絃。

這種情形，可用和聲分析，加以證實。和聲分析，學者宜不斷的加以實習。

當含有五個音的和絃，用在四部寫作裏時，其中一音必須省略，除非在一個聲部裏有兩個音先後出現。屬九和絃的九度音，常常可以是旋律音，也可以是和聲音，是根據該音在和聲裏的顯着性而定的。這種作用的曖昧性，在非屬音九和絃，以及十一和絃、十三和絃裏，更加顯著，倘在和絃裏省略了幾個音，便失去了三度音程重疊的結構的本性，而使聽者將較高的幾個音，當做依附在三和絃或屬七和絃的背景上的旋律音了。

如下例所示，十三和絃的兩種形式：

例①和絃裏不省略任何音，這種和絃所發的音響，在傳統和聲裏，極少聽到。

例②十三和絃通常是以這種形式出現的。

例 473



彈奏第二種形式時，會感到那些省略的音，並無存在的暗示，尤其是A和C，而且也會感到E音是D音的裝飾。

(一)九和絃

作曲家們用到非屬音九和絃時，通常是建立在Ⅰ、Ⅱ和Ⅳ級上，很少用在Ⅲ或Ⅵ級上。這種和絃幾乎總是由一個或幾個倚音或留音構成的。如例：

①低音聲部上方的八度音的倚音，因缺少七度音，所以眞實的和絃是原位三和絃：

例 474



②七度音包含在內，而且七度與九度音作爲二重倚音並得到解決時，則成爲基本的六和絃：

例 475



③五度音與七度音兩者都可與九度音同時出現，而成爲一個第一轉位的七和絃：

在屬音持續音的上面放一個下屬和絃，便獲得了屬十一和絃。如例：

例 479

下例的屬音持續音則同時出現在下屬三和絃的上方與下方。

例 480

九度音與十一度音，可能同時以二重倚音的形式出現。如例：

例 481

屬十一和絃的數字低音，通常記爲 $^{11}_{7}$；但因十一度實即高一組的四度，故也可以記作 $^{4}_{7}$。屬十一和絃的十一度音，可當作屬七和絃三度音的倚音。如例：

例 482



習題六六

1. 給下列指定的和聲內容，寫作實例，並注意前面的引導和絃與後面的解決和絃。

①A大調的 $Ⅱ_9$，省略七度音。

②G大調的 $Ⅰ_6$，由於當做八度音的倚音而形成的。

③e小調 $Ⅳ_9$，含有五度音與七度音。

④d小調 $Ⅴ_{11}$，是一個在屬音持續音上出現的下屬和絃。

⑤主十一和絃。

⑥下屬十一和絃，是由二重倚音所構成的。

2. 給下列含有數字的低音聲部，配置四部和聲。

①

②

在低音聲部主音的持續音上，放一個屬九和絃，可以形成一個十三和絃。如例：

例 486

摘自蕭邦夜曲作品24. NO. 1.

Lento

主音持續音

屬九和絃可能作為倚音和絃，放在主和絃根音的上面，而構成主十三和絃的效果。如例：

例 487

摘自孟德爾頌無言歌作品85第五號

Allegretto

下例是屬九和絃與主三和絃的結合，形成了完全的主十三和絃，而以留音的姿態解決到主和絃上。如例：

例 488

摘自布拉姆斯間奏曲作品119 No. 1

Adagio

十三和絃的數字低音，通常記為 $^{13}_{7}$；但因十三度實即高一組的六度，故也可以記作 $^{6}_{7}$。

下列各種進行，是九和絃、十一和絃、十三和絃應用的實例。可供研究參考，並希在各調上彈奏實驗：

例 489

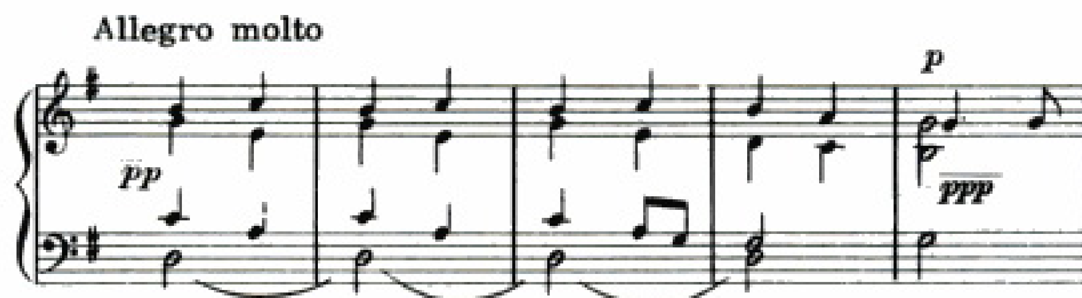
綜上所述，十一和絃與十三和絃的應用，多半與和聲外音的倚音、持續音、留音、規避音……等，發生密切關聯，因此，解釋和聲時，凡是五個音以上的和絃，無妨將其中若干音視爲和聲外音，以簡化和聲的結構。除非它是眞正具有十一和絃或十三和絃的效果。

習題六七

1 分析下列和聲的結構，用數字低音標明它的和絃性質，並詳述它的解決法。

①蕭邦幻想波羅耐舞曲，作品 61 的片斷。

②德佛亞克第五交響曲的片斷。



③巴赫平均律鋼琴曲集、第二册前奏曲第九號的片斷。

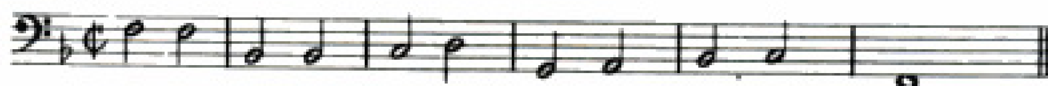


④蕭邦馬厝卡舞曲，作品 24 ，第四號的片斷。

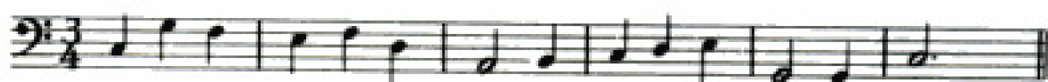


2. 給下列低音配置和聲，在適當處用入十三和絃。

①



②



③



④



3. 給下列曲調配置和聲，並在適當時引用十三和絃。

①



②

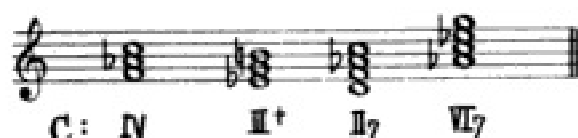


第廿二章　變化和絃

變化和絃（Altered Chord）是具有半音變化的和絃，換言之，和絃的一音或數音，與調號所示的形式有所不同，而加上臨時升降或本位記號。通常使用臨時記號或半音變化，大致有下述三種情形：

1.作曲家們實際應用時，在同一個調號裏，常要容許大小各調的交替。因此，只得用上臨時記號，在這種情形下所用的升降記號或本位記號，它所表示的是正常的音階裏的音，並不需要視它爲半音變化。如下例所示，便不宜將它稱爲「變化和絃」：

例 490



2.副屬和絃的構成，固然需要用入臨時記號，但它並非將主調音階裏的和絃加上半音變化，而是選定一個臨時的調，在這臨時的調上，使用臨時記號，而構成正常的和絃，實際上不是變化和絃。這種和絃，有些理論家，稱它爲借用和絃（Borrowed Chord）。又眞正的發生轉調，當調號尚未改變時，也用入臨時記號。

3.除了上述兩種情況外，還有一種是具有半音變化的和絃，也會用入臨時記號。這是眞正的變化和絃，比較重要的有：增六和絃、變化上主與變化下中和絃、那坡里六和絃、以及增五度減五度和絃、連續屬和絃等變化和絃。

(一)增六和絃

構成一般所知的四種「增六和絃」，是含有一個共同音，小調式的第六音、與升高第四音之間的增六度音程。在和絃裏，常用的排列

2.增六和絃的解決

增六和絃的正規解決是進到V，或是先進到I^6_4再到V。升高半音的第四音上行半音解決，降低半音的第六度下行半音解決，主音可以直接下行到導音，也可以在下行之前作爲留音或倚音，而保持在原來的位置上。

三個共同音以外的第四個聲部的進行，當須視它的地位而定。

①增六和絃的解決　在增六和絃裏，一共只有三個音，因此主音便被重複了（變化半音，通常都不能重複）。這個重複的聲部，常常向上按級進行。如例：

例 493



第四個聲部也可以自由的上行五度，而進到屬音，這是當它在上方聲部時，作適當的旋律跳進。如例：

例 494



②增 6 — 5 — 3 和絃的解決　在增六五三和絃裏，第四個聲部與低音聲部形成的平行五度，是容許的，除非這個平行五度是發生在高

音與低音聲部之間，這一平行五度當以出現在次中音聲部與低音聲部之間，最爲常見。不過常在第三音進到第二音前，使它成爲留音，而以弧線連結起來，或是使它成爲倚音而反復一次。增 6 — 5 — 3 和絃，在小調裏有明顯的提示，因爲它同時含有降低半音的第三音與降半音的第六音。如例：

例 495



例 496



這種形式的下屬和絃，通常用在終止式的六四和絃的前面，它有明確的調性，尤其是適用在轉調之後。如例：

例 497



③增 6 — 4 — 3 和絃的解決　增六四三和絃，與前述兩個和絃不同，因爲它不是建立在下屬和絃，而是建立在Ⅱ級和絃的上面。不過仍宜視它爲具有下屬和絃作用的和絃。使屬七和絃的五度音降低半音（在這裏應解釋爲第五級的屬和絃，即Ⅴ的Ⅴ），也可以構成同樣的和絃。但這種半音變化的形式，是比較高深而不常見的用法，它的調的作用也不相同。

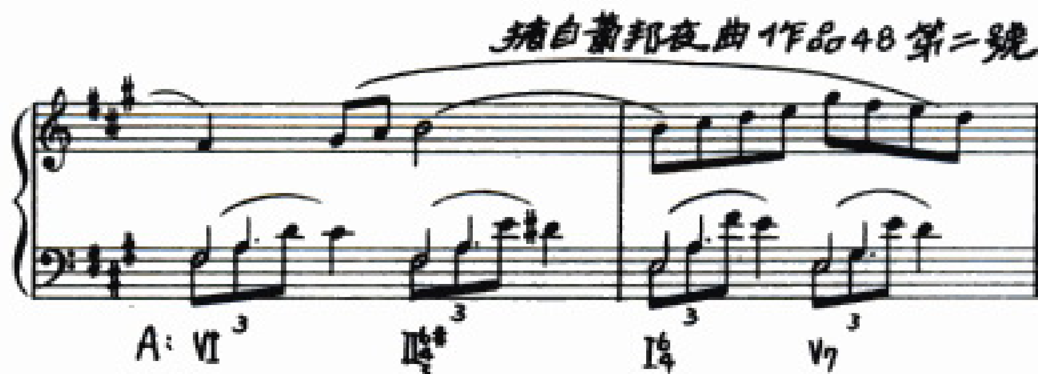
增六四三和絃第二音的出現，便與屬和絃之間有了一個共同音，而在解決和絃裏重現，或作同音連結。不過有時它也可以進到第二音的倚音上。如例：

例 498



增六四三和絃也可以與具有大調及小調特徵的一些和絃連用，這種作用更加深了對於兩種調式的交替性的印象。如例：

例 499



④倍增 4 和絃的解決　在倍增四和絃裏，特別明顯的是升高第二音，此音有解決到大調第三音的傾向。倍增四和絃的低音聲部，降低

成：

①
a: IV 6# V g: IV 6# V f: 等々

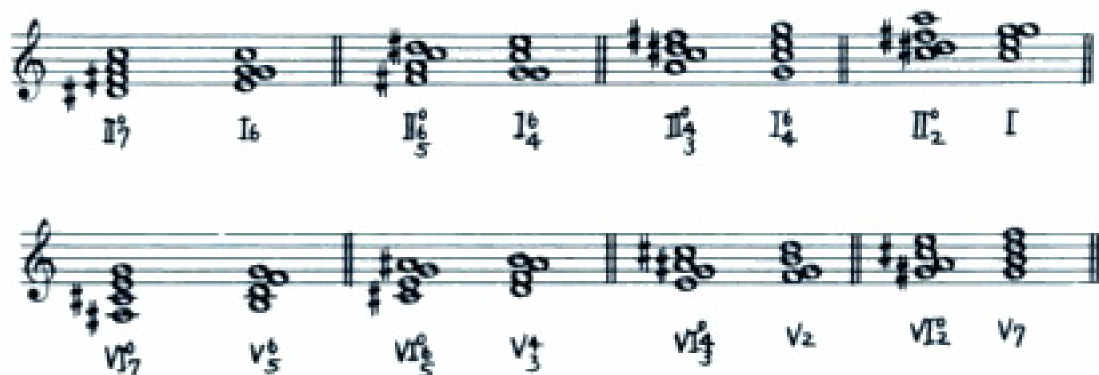
②
a: IV 6# 5 3 V g: IV 6# 5 3 V f: 等々

③
a: II 6# 4 3 V g: II 6# 4 3 V f: 等々

④
a: II 6# 4# 3# V g: II 6# 4# 3# V f: 等々

1.變化 II_7 與IV_7 和絃的解決　通常變化 II_7 和絃，解決到 I；變化 VI_9 和絃則解決到V。如例：

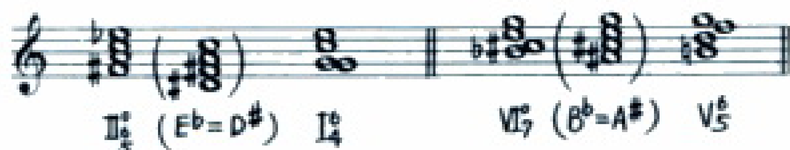
例 505



這種解決，明示了一個原則，即是說半音變化的音，有繼續按照它的變化方向而進行的傾向。這兩個和絃，都含有升高半音的變化音，因此它具有向上進行的傾向。這些音很像導音或倚音。和絃的根音由於半音的變化，便不像是和聲的根音，而像是具有傾向的旋律音了。

2.變化和絃的拼法　作曲家們對於這些減七和絃的記譜法，是否正確，常常是不太重視的。不僅寫作鍵盤樂器作品時有這種疏忽，即使寫作絃樂器或管樂器時，也不注意這些和絃的記譜法。譬如升高半音的第二音，常被寫成小調式的第三音；升高半音的第六音，則常被寫成降低半音的第七音。如例：

例 506

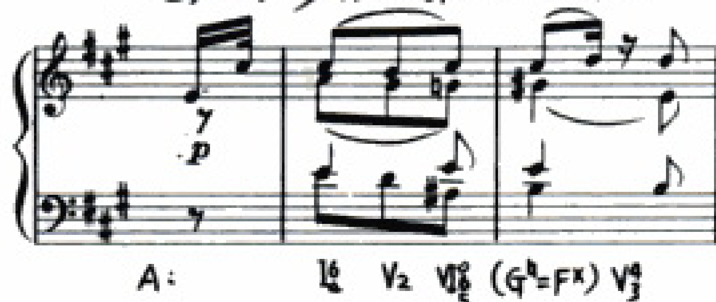


在著名的作品裏，有時會發現用「V的V」代替 II°_{7}，而用「II的V」代替 VI°_{7}，從解決和絃裏可以看出，這兩種寫法都是錯誤的。如例：

例 507



例 508



3. 和絃節奏的强弱　當變化和絃與它的解決和絃，具有從强到弱的節奏關係時，這一和絃便有倚音和絃的性質，或是類似和聲根音上的倚音。如例：

例 509



有時可以當做助音而移進，形成一個具有弱節奏的助音和絃。如例：

例 510

摘自羅西尼的威廉泰爾歌劇序曲



有時變化音具有半音變化的經過音性質，這一和絃便是弱拍上的經過和絃。如例：

例 511

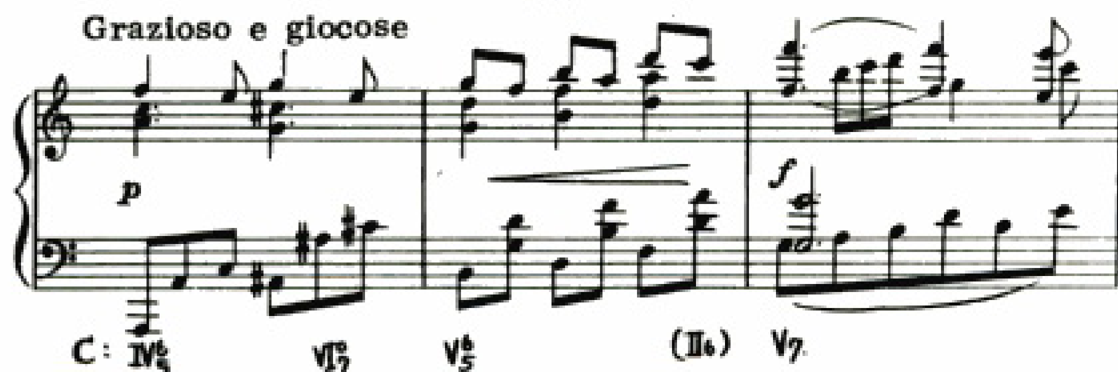
摘自韋伯的奧伯龍歌劇序曲



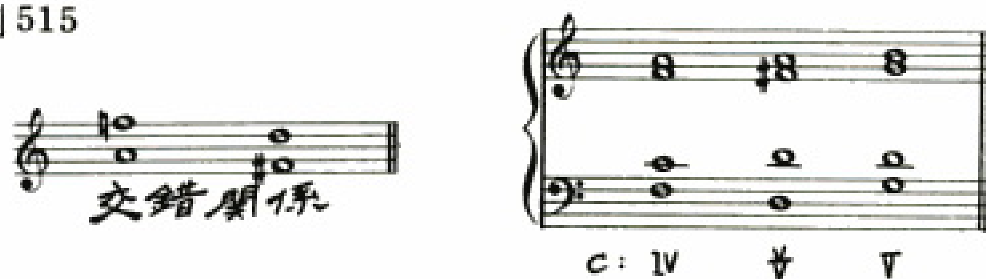
當然這些和絃，也可以作獨立的和絃，與前後和絃具有同等節奏的價值。VI^{0}_{7}可以用來引導進入半終止，藉以加强調性；II^{0}_{7} 則常常出現在終止的六四和絃的前面。如例：

例 512

摘自布拉姆斯間奏曲 作品 119, NO.3

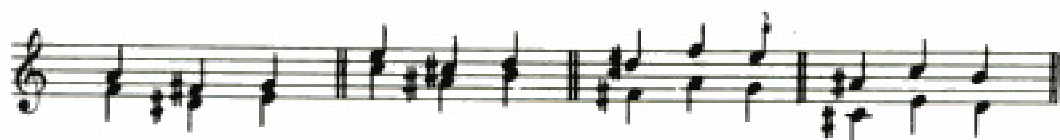


例 515



但和絃裏的兩個變化音，倘出現在雙三度或雙六度構成的一組旋律裏，而形成雙駢枝音。由這種結果所構成的交錯關係是不必避免的。兩個變化音可以放在一組旋律裏的第一拍或第二拍均無不可。如例：

例 516



上述進行不但含有減八度、增一度、增四度的交錯關係，而且還含有不常見的減三度旋律音程。

下例是摘自華格納的歌唱大師（Minnesinger　或稱行吟樂人）歌劇第二幕。含有兩種交錯關係，一是從 A♭ 到A♮；一是從 F♮到F♯。當旋律（次中音聲部）的減三度（降A到升 F ）出現時，在高音聲部裏，有減四度（降D 到本位A ）陪伴著它。這種現象所以能被容許，是因爲兩個變化音，具有駢枝音的性質：

例 517



5. 轉調的應用　減七和絃在轉調裏作爲關鍵和絃，用途極大，非

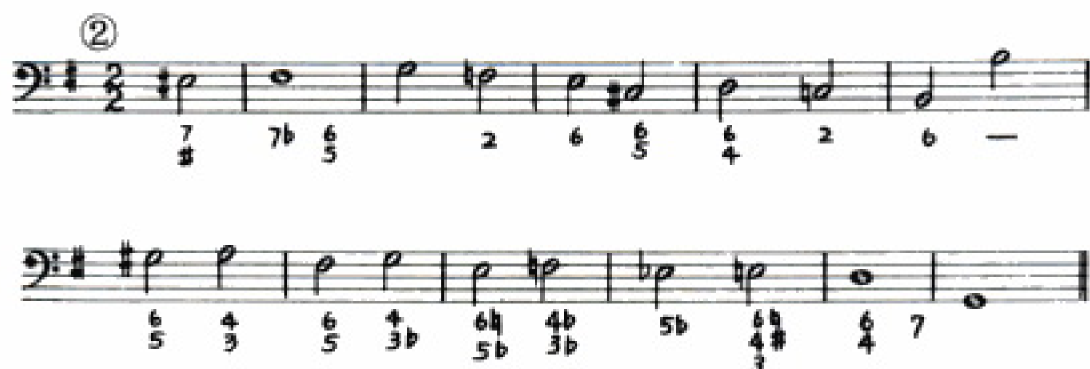
屬音減七和絃在轉調裏則用途更大。倘在轉調裏，使一個屬和絃變成非屬和絃，這種轉調便格外有效，而且有出乎意外之感。譬如C大調不完全的屬音小九和絃轉調時，使變爲變化上主七和絃II^{o}_{7}，新調便是降A大調；倘轉調時，使它變爲變化下中七和絃VI^{o}_{7}，則所導入的新調便是降D大調了。如例：

例 518

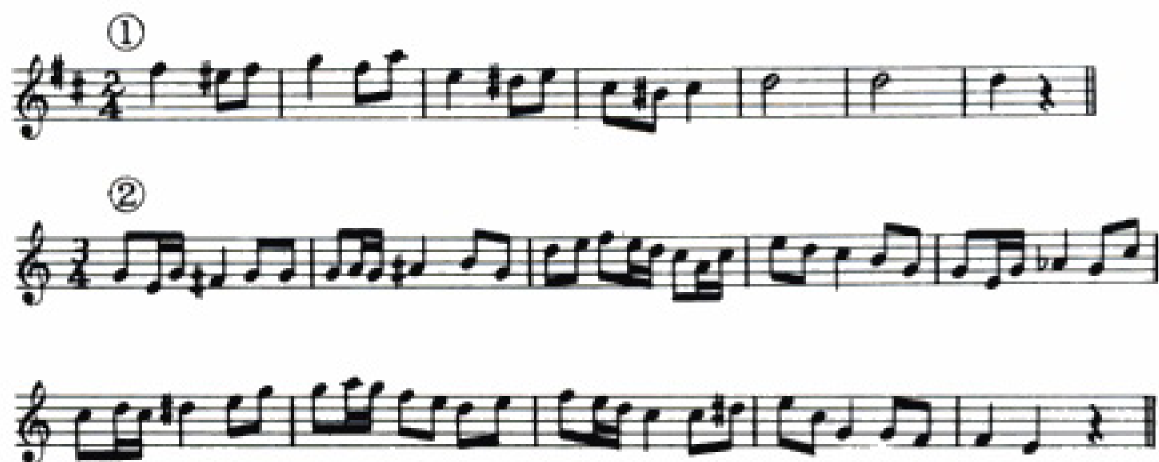
倘用第一調的VI^{o}_{7} 或II^{o}_{7}（即不以上述方法爲轉調依據）作爲關鍵和絃，便會發生兩個問題：第一是VI^{o}_{7}與II^{o}_{7}兩個和絃的本身，是要靠解決和絃來決定調性的，所以必須在發生轉調之前，使它在第一調裏具有明顯的作用，要達到這個目的，是使它與它的解決和絃在第一調裏出現，讓聽者辨識出這個和絃的存在，然後才將它用作關鍵和絃。第二是要注意不讓關鍵和絃成爲新調的屬和絃，因而減弱轉調的作用，這個問題可以用副屬和絃予以解決。如例：

例519

摘自貝多芬第六交响曲



3. 給下列曲調配置四部和聲，並引用變化上主與下中和絃。



㈢那坡里六和絃

上主三和絃的第一轉位，大調根音與五音降低半音，小調根音降低半音，均重複三音的大三和絃，稱爲那坡里六和絃（Neapolitan 6th）。因爲這是義大利那坡里樂派作曲家們所喜愛採用的和絃，至於那一點含有那坡里的風味，是很難解釋的，但這一名稱已經獲得普遍的認可。

那坡里六和絃是一個大三和絃，所以不是不協和絃，在以和聲爲主的初期，這一和絃常以第一轉位的形式出現，所以稱爲六和絃。可是後來，不論和絃如何排列，大家一律稱它爲那坡里六和絃，卽使在原位裏，也同樣用這個名稱，並採用已經獲得普遍認可的記號「N6」。

那坡里六和絃根音的半音變化，具有向下進行的傾向，因此當該

音上行時，便給人以不正規進行或不正規解決的感覺。

它具有强烈的下屬和絃的性質，常被用在終止裏，以導入屬和絃，通常是進到屬和絃。

例 521

①

②

那坡里六和絃最適宜重複的音，是低音聲部的音，卽和絃的三音，因爲它是「調性音」。降低半音的根音，通常是不可重複的，不過這條規則對於那坡里六和絃來說，便不像其他半音變化和絃一樣，而必須嚴格遵守。

由上例①三種進行所示，降D音與本位D音之間含有減八度的交錯關係，F與B含有增四度的交錯關係。雖然有許多排列法，可使進入V時，不致含有交錯關係（如上例②及下述實例所示），但不能說這種交錯關係是作曲家們所應避免的。

又當屬和絃包含七音時，它的五音通常總被省略，這樣便不致發生交錯關係了。如例：

例 522

Adagio　　摘自貝多芬奏鳴曲作品27.第二號

屬九和絃可能採用不完全形式，省略根音，成爲一個減七和絃。

在這種情形下，便發生交錯關係，但降低半音的根音，改變它的傾向而上行，當能予以避免。如例：

例 523　　摘自莫差爾特的絃樂四重奏



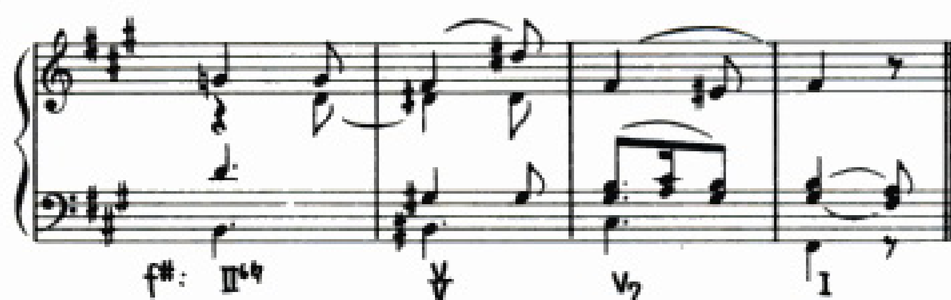
屬和絃時常先被終止的主六四和絃所取代，將六度與四度作爲雙倚音。這樣可以使各聲部獲得圓順的進行，根音的進行，仍可視爲Ⅱ到Ⅴ。由於Ⅰ的和聲效果的插入，交錯關係便消失了。這是完全終止式的佳例。下例是摘自莫差爾特的鋼琴協奏曲：

例 524



在那坡里六和絃與屬和絃之間，也可插入其他和絃。這些和絃大部分是上主和絃的各種不同的形式。倘採用的是第五級的屬和絃，聲部裏便會發生幾種半音的進行。下列實例，是摘自舒曼的絃樂四重奏，作品41，第三號：

例 525



上例發生在G♮與G♯、D♮與D♯ 的兩種形式間的交錯關係，是被容許的。因爲如此排列。可使降低半音的本位G，能照它的傾向而下行；D音則引入同一聲部成爲半音的進行。

有時變化音也可能作爲倚音而出現，這時的基本和絃便成爲下屬和絃，不過在和聲效果上，還會被體會出來是那坡里六和絃的特色，因此也可以視主音爲經過音。如例：

例 526

Allegro　莫差爾特五重奏

C: I　VI　II　III♭ (IV6)　V　VI

那坡里六和絃含有下屬和絃的性質，因此有時它也可能進行到 I 或是IV的V。

例 527

Largo　韓德爾大協奏曲第五號

b: II6♮　I6　V6　I　V6　IV6　V

例 528

Allegro　貝多芬的三重奏作品1,第3號

fp

C: II6♭　V　IV6　V

例 531

蕭邦馬厝卡舞曲作品7，第二號

a: N6 V7 Ⅱ V7 Ⅰ

習題七〇

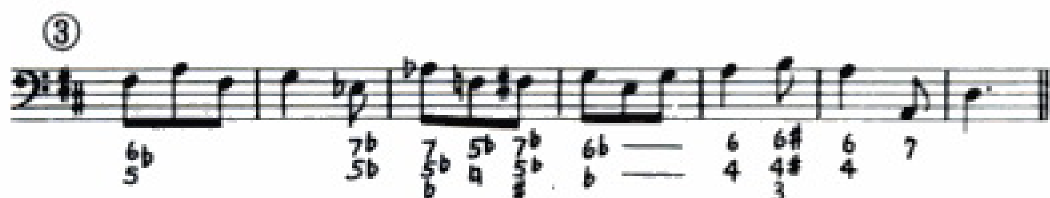
1.分析下列和絃的構成，然後當做鍵盤和聲的實驗，改在其他各調上奏出。

2.試給下列註明數字的低音完成四部和聲，並採用四部合唱的分部總譜寫法。

①

②

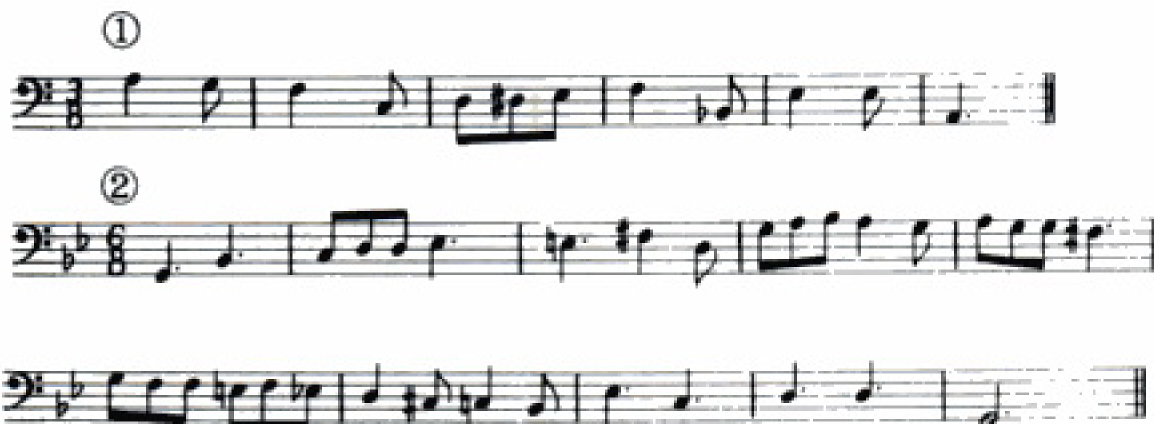
6 6♭4 6 7♮5 6 6♭ 7♯ ♯ 6 6♭ 7♯



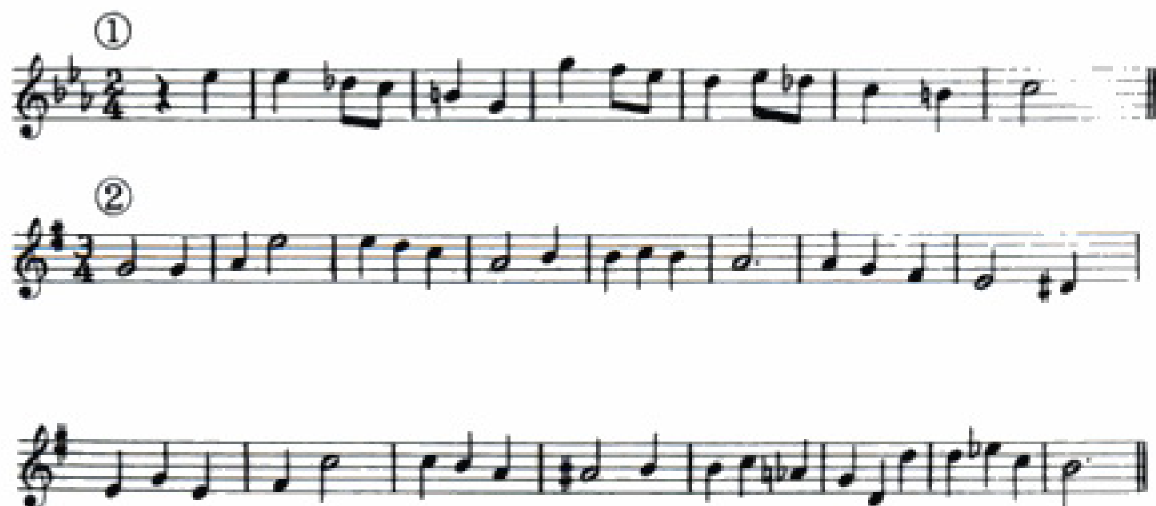
3. 試說明G大調的那坡里六和絃，與下列各調的關係：

①A　②F　③e　④f#　⑤b

4. 給下列無數字低音配置四部和聲，並在適當處引用那坡里六和絃。



5. 給下列曲調配置四部和聲，並在適當處引用那坡里六和絃。



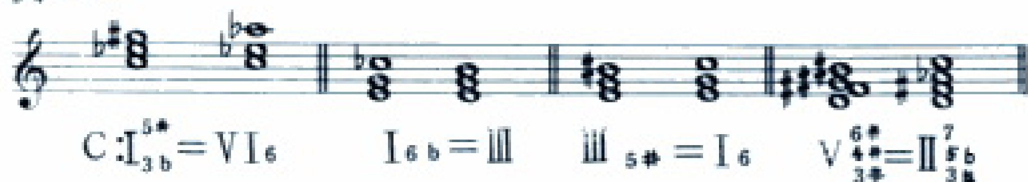
㈣其他變化和絃

在重用和聲法時期，一般作曲家所採用的變化和絃資料，大部分已如上述，只剩下少部分尚未提到。應用半音變化而創造出許多新的形式，事實上是可能的，正如在語言文字裏，可能創出許多新字一樣。

利用現有的和絃作爲實驗，加上各種可能的半音變化，並研究爲甚麼有些形式，比其他形式較爲可取。學者宜進行這種實驗，實驗時，必須按步就班的，而且有系統的進行，一個一個的和絃加以研究與實驗，在每個和絃的各音上，加上各種半音變化，然後評鑑所得的結果，各音程的結合如何？和絃對於調的關係如何？

最後便會發現，用這種方法構成的和絃，實際上，大部分都是一些熟知和絃的等和絃。因此表面上顯得新穎的形式，只能存在於樂譜上，倘經彈奏後，才體會出並非新的形式。有關這些結果，列舉實例如下：

例 532

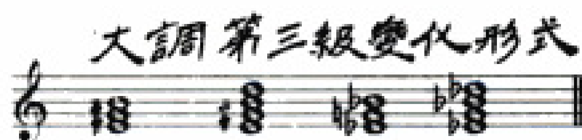


上例的C調是隨意選擇的，不過C調，是要依憑其他和絃的結合，才能在聽覺上建立調性。所以前後的和絃，對於變化音的解釋，含有極大的影響力。

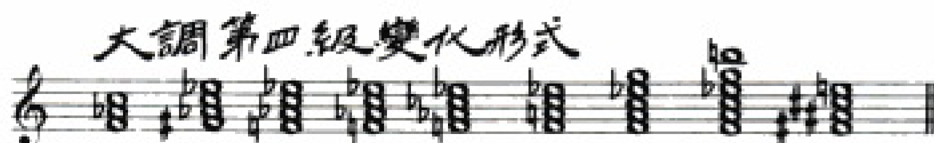
有關音階裏各級的半音變化，能成爲最有效的變化和絃的實況，如下例所示，可在鍵盤上予以研究與實驗。

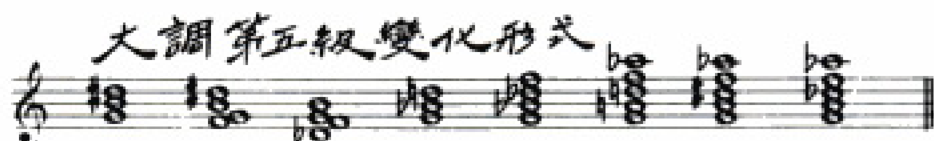
例 533

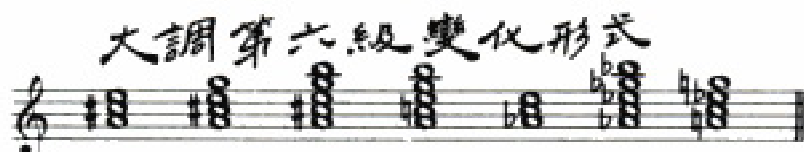


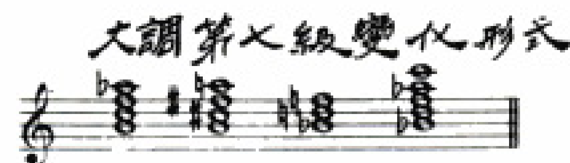


例 534









音階裏各級的半音變化，下述幾點值得重視：

1. 主音可能升高，但若予以降低時，則聽起來便像第七音，與本調音抵觸。

2. 上主音可能升高，也可能降低。不過升高時，聽起來像小調式的第三音。

3. 小調的中音升高時，成爲大調的中音；降低時，聽起來像上主音，與本調上主音抵觸。

4. 大調的中音升高時，聽起來像下屬音，與本調下屬音抵觸；降低時，成爲小調的中音。

5. 下屬音可能升高，但若予以降低時，則聽起來便像第三音，與

本調音牴觸。

6.屬音升高時，有時聽起來像小調的第六音（小六度），當降低時，常被聽作屬音的導音。

7.小調的下中音升高時，成爲大調的中音；但若予以降低時，則聽記來便像屬音，與本調屬音牴觸。

8.大調的下中音升高時，聽起來像降低半音的第七音；降低時，便成爲小調的第六音。

9.導音升高時，聽起來像主音，與本調主音牴觸，所以導音可能降低。

上例所舉，均已删去與本調音牴觸的變化半音。所以它們都是最有效的變化和絃。

就和聲上說，變化和絃是旨在創用新的音響，或是將一個確定的形式，用在調裏的不平凡的位置上，藉以增加和聲的趣味與變化；就旋律上說，是在利用變化音所具有的傾向，使旋律有更多的起伏與延續感。

按照這些變化半音而組合的和聲是：副屬和絃；皮卡地三度；增六和絃；減七和絃；變化和絃Ⅱ7與Ⅵ7；那坡里六和絃；以及其他尚待解釋的引用變化音的變化和絃。

1.增五度和絃

升高五度音，而與根音構成增五度音程的和絃，通常出現在Ⅰ、Ⅳ、與Ⅴ級上。

變化主和絃，是屬於大調的形式。和絃裏的變化音是不可重複的，正規解決到下屬和絃。如例：

例535



這個和絃也可圓順的解決到上主七和絃，尤其是當它重複三音的時候。如例：

例 536

Adagio　比才的阿萊城姑娘組曲

變化屬和絃，升高的是上主音，此音的傾向，是進到大調的第三音，因此它具有大調的意味。如例：

例 537

例 538

Allegretto　布拉姆斯鋼琴協奏曲 op 83

在屬七和絃裏已經含有一些傾向音，上主音升高後，便又增加了一個傾向音，因爲要使這些傾向音都能得到解決，結果便造成了主和絃的重複三音。下例和絃裏有二音構成增六度音程，但這些和絃不能因此而被視爲增六和絃。在這裏具有特徵的音程是增五度。如例：

例 539



變化下屬和絃，升高的是主音，通常在節奏上與上述兩個增五度和絃不同，它幾乎常是一個倚音和絃。升高半音的主音是第二音的倚音。倘和絃裏有七度音與九度音時，這二音，便是Ⅱ級和絃第一轉位的六度音與八度音的倚音了。如例：

例 540



例 541



2.減五度和絃

在屬和絃裏，可以有五度音降低半音的現象。屬七和絃的第二轉

丙、連續屬和絃通常有三個以上的和絃的連續。

下列是連續屬和絃的實例：

例 545

Andante 布拉姆斯

B^{b}: V_7 g: V_7 C: V-7 F: V_7 B^{b}: V_7 I

例 546

巴赫聖詠曲

習題七一

1.依照下列指定和絃的連接，完成四部和聲，轉位與否，可任意選擇。

① D：V_9 — F：V_7 — f：V — I。

② A：V_7 — D：V_7 — d：V — I。

③ g：V_9° — d：V_9° — a：V_9° — e：V_9° — I。

④ E：V_7 — C：V_7 — c：V_7 — I。

2.給下列含有數字的低音聲部配置四部和聲。

①

②

3. 給下列曲調完成四部和聲，在星號處用入增、減五度，或連續屬和絃。

①

②

③

④

第廿三章　歐洲調式和聲

研究歐洲調式和聲之前，宜先明瞭傳統的調式曲調的風格。傳統調式曲調的特徵，大致有下述五點：

1. 曲調的最後終止音，常用調式的主音。

2. 調式裏的屬音，是中心音，是歌聲常現的音。

3. 構成曲調的音域，常以正調或副調的範圍爲準。

4. 曲調開始音，或中途、分句的終止音，比較自由，不受任何限制。

5. 曲調結束的主音前面，常用主音的上方二度或下方二度音爲引導結束的引導音。

茲將歐洲調式和聲的進行、連接、轉調、終止等分別闡釋如下：

(一)調式和聲的進行

爲了要詮釋各種調式的和聲進行的要點，特將各個調式分別說明並舉例如下：

1. 多利安調式和聲的進行　開始和絃，常用調式的主和絃，但並非絕對如此；有時可用入降低第六度，而做爲根音的三和絃（即Si♭-Re-Fa），這是多利安調式所慣用的中途結束的和聲方法，並非表示轉調。它具有柔和優美的性質，可使和絃增加色彩，可以自由運用，但不可濫用，以免損害調性；各聲部均可任意應用和聲外音，以增加變化。最後常結束於主和絃。下述幾點是和聲進行的基本原則：

①不宜用入太多和絃，以免有擁塞而欠流暢之感。

②各句句尾的和絃，可延長到次句的開頭，使弱拍開始的次句，

不致有空虛、脫節之感。

③每句開始處，宜少用和絃，以增加靜穆感。

④減和絃或七和絃的進行，在調式和聲裏具有獨立的性格，只用進行，而不用解決。以保持調式和聲的風格。

⑤屬和絃是用以穩定調性的，在調式和聲裏是常用的和聲方法。

⑥高低音聲部，常用主音上方或下方的引導音，以加強它的調性與終止感。

⑦分句的結束，也可停在調式的第三級和絃上，中途各句，可以自由結束在任何和絃，這是調式風格的特徵。

⑧上聲部的減五度音程，倘依照傳統和聲法則而進行，在調式和聲裏，只能偶然用在短時值處，或不是強拍處，否則，易於破壞調式和聲的風格。

⑨分句結束，有時可停在降低第六音的和絃上，以求變化，這是多利安調式和聲裏常用的進行，如例：

例 547

例 548

例 549



例 550

歡呼歌 (Sanctus) 巴斯 Giulio Eas

2. 弗里吉安調式和聲的進行　弗里吉安調式和聲的進行，除了與多利安調式和聲進行的第九項不同外，其他各項，均有共通點，可以參照應用，有關弗里吉安調式本身的和聲方法，大致有下列五點：

①最後的主和絃，常省略三音。

②前一和絃，倘是Mi-Sol-Si-Re 第三轉位，最後的主和絃，則常在八度音程內，分爲上下兩個四度音程。（即主和絃改用四度音代替三度音），終止和絃亦常如此。

③減和絃的進行，常不依照傳統和聲的法則。

多予運用。

②偶然發生平行五度，被認爲是並無妨碍的。

③第七級七和絃的進行，有如a小調的阻碍終止，但無臨時升高的導音，所以能與低音聲部反行而構成八度，這種進行，在調式和聲裏，無妨多用。

④低音聲部的主音（Fa）的上方，用Si做爲留音，是最能表現里地安調式的特徵，像這種留音，遇有機會，可予盡量採用。

⑤由四度音程重叠而構成的和絃，無妨自由使用，但宜略加注意，避免過度的或連續的濫用，以免有空虛之感。在八度裏劃成兩個四度音程，常用做終止樂句。

⑥低音聲部Si—Do—Fa的進行，是里地安調式最佳的進行，因爲能避免Si—Fa的增四度跳進。如例：

例554

聖母讚主歌　　卡爾都祺

①　②　③　④

中略

⑤　⑤　⑥

4. 米索里地安調式和聲的進行　除了與前述各調式具有若干共通點外，有關米索里地安調式進行的特徵，大致如下：

①有時，可採用七和絃，但宜避免Si上行到Do的進行，以保持

調式的風格，如無法避免時，宜在終止處表現出調式的特點。

②中途有時也用入降低第三音（Si），旨在增加和絃的色彩變化。但降低的Si，可以不直接下行到La，以保持調式的風格。

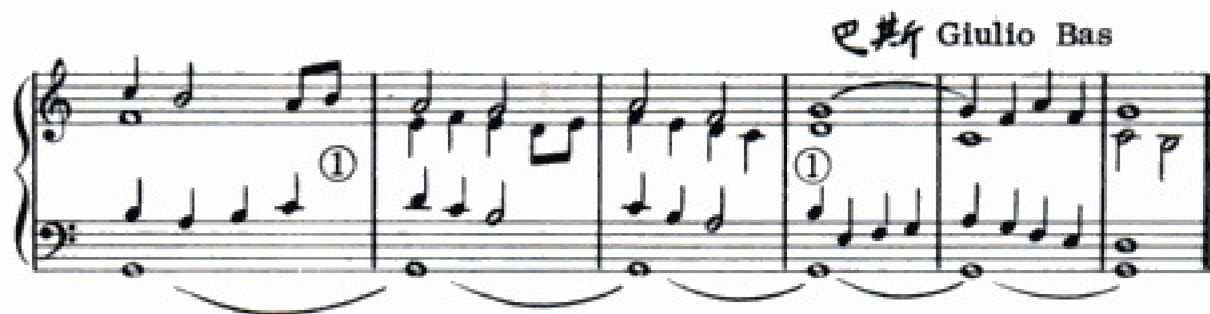
③米索里地安調式，常用Ⅱ一Ⅰ的進行。

④米索里地安調式的第三音，是減和絃的根音，倘用入七和絃，可以消除大、小調和聲的味道。

⑤倘與外聲部反行構成的平行五度，可以自由採用，這是調式和聲的特徵。如例：

下列所舉各例，都含有米索里地安調式和聲的特徵，配合上述序號，用號碼註明它的特徵所在：

例 555



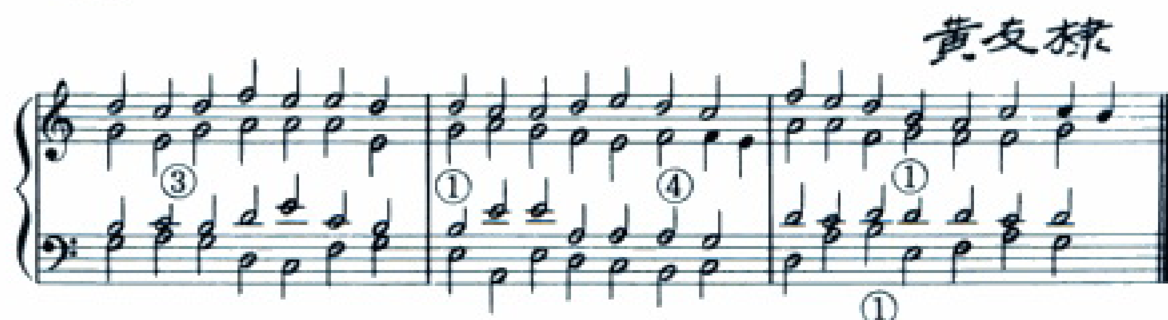
例 556



例 557



例 558



例 559



5. 伊奧利安調式和聲的進行　伊奧利安調式與傳統的小調和聲是不同的。下述幾個要點，是伊奧利安調式和聲進行的特徵：

①伊奧利安調式的第七度（Sol），不用臨時升高半音。這一和絃，可自由進行，與小調和聲方法完全不同。

②在第七級和絃的上面，用入上行的和聲外音，以延遲和絃五度音的出現。在調式和聲裏，可以自由使用，但在傳統和聲的法則裏，是不容許的，尤其是第三聲部與高音聲部形成小九度音程。



6. 艾奧尼安調式和聲的進行　它的音階構成恰與傳統的大音階相同。爲了避免陷入大調風格，須在進行裏，特別注意不要使Si向上進到Do。下述幾點，是艾奧尼安調式和聲進行的特徵：

①不採用Si進行到Do的方式，以保持調式和聲的風格。

②艾奧尼安調式的第七級，是減和絃的根音，倘進行到主音，便很明顯的具有大調和聲的味道。所以在低音聲部，尤其是用做終止時，必須避免直接進入主音，或改用其他和絃。

③Ⅵ－Ⅰ的進行，在調式和聲裏，是常用的和絃。

④Ⅱ－Ⅰ的進行，可以自由採用，它能表現調式和聲的特色，這樣也能控制Si進行到Do的機會。

⑤四度音程重叠的和絃，在調式和聲裏，用途較多，因爲它能容易的與任何和絃相連接。

⑥有時用Si做倚音，一方面使節奏更爲流暢，另一方面是將調式的特性音表現出來，不向上進行到Do，以保持調式的風格。如例：

下列舉例，都含有艾奧尼安調式和聲的特徵，配合上述序號，用號碼註明它的特徵所在。

例 563　　黃友棣



例 564



7.洛克里安調式和聲的進行　洛克里安調式的主和絃是一個減和絃（Si—Re—Fa），不容易獲得圓滿的終止。所以洛克里安調式，一向不被採用，古代的聖歌，根本就沒有用到它，甚至熟唱古代聖歌的歌唱家，不知道還有洛克里安調式的名稱。

嚴格的說，這種一組音階，剛好可以劃分成爲兩個減五度音程的音階結構，也有它的音樂價值。許多現代作品，終止在不解決的不協和絃上，可能是由於洛克里安調式的啟示。

音樂的構成，旣然可以終止在任何不協和絃上，那末洛克里安調式和聲，當然也可被應用在實際的作品裏。下述幾點，可供參考：

①洛克里安的主和絃，應該予以獨立，不宜使它進行到La—Do—Mi和絃而結束，以免變成伊奧利安調式。

②洛克里安調式主音的上方五度是減五度，不適於用做屬音，本來屬音是人爲的，可以另選屬音而應用。倘改用主音下方五度（或上方四度）的Mi爲屬音，以穩定調式。使主和絃Si—Re—Fa，與新選的屬和絃Mi—Sol—Si互相連接，便能成爲十分便利的進行。

③洛克里安調式的和聲進行，到今日爲止，尚無具體有效的實例，可資參考。雖未詳列和聲作法或任何具體的習題，但已說明它的特徵，作爲學者們啟發研究的興趣，與向創作能力挑戰的原動力。

下列舉例，含有洛克里安調式和聲的特徵，配合上述序號，用號碼註明它的特徵所在。如例：

例 565

①②①①

B:洛克里安調式的和聲進行　F:多里安　B 洛克里安

習題七二

1 依照歐洲調式和聲進行的要點，給下列指定低音，完成四部和聲。

①

②

③

④

2 試給下列調式曲調，配置四部和聲，並隨意引用和聲外音。

①

②

位和絃。

②第三組的低音進行，Ⅲ—Ⅵ—Ⅶ在多利安調式裏，是唱成Fa—Si—Do，這種曲調，恰像德國傳統音樂的風格；倘將Fa解決到Mi，Si解決到Do，乃是大、小調和聲的法則，偶然引用，並無不可，但如多用，便破壞了調式的風格。

③開始和絃，採用Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ的連接，極易建立多利安調式的性格。

④第三組用Sol—Si—Re 的第一轉位，有意不進入Do—Mi—Sol，而進行到La—Do—Mi的第一轉位，是在消除大、小調和聲Ⅴ—Ⅰ的傳統音樂的風格。

⑤與外聲部構成反行的平行五度，在調式和聲裏，常予採用。

⑥第二部的Fa，上行到Sol，然後再到Mi，是在避用Fa—Mi的半音進行，這是調式和聲的特徵。如例：

例 566

2.弗里吉安調式和聲的連接　將上述低音進行，寫成弗里吉安調式的和聲，並說明它的特徵。

①弗里吉安調式的第五音，是減和絃的根音，決定和絃時，最好當做第一轉位的低音。

②第三組的開始，Si—Fa 的進行是一個增四度，曲調進行，不夠順暢，低音可予以更換，而改爲Sol—Fa，當較自然。

③開始用Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ的連接，能顯示調式的特性。

④以四度音代替三度音，形成兩個重叠的五度和絃，在調式和聲裏，是常用的和絃。

⑤與外聲部構成反行的平行五度，在調式和聲裏，常可採用。

例 569

黃友棣

3.里地安調式和聲的連接　將低音寫成里地安調式的和聲，它的特徵如下：

①里地安調式的第四音，是減和絃的根音，不宜用原位和絃。

②第二組的結束，是轉調到同調號的艾奧尼安調式，艾奧尼安調式的結構，與C大調相同，因此要避免Si—Do的低音進行，才能顯示出艾奧尼安的特徵。

③重叠四度或重叠五度的和絃，是一個獨立的和絃，可以自由採用。

④在主音的上方，用入第四度的留音，能表現里地安調式的特性，無妨多加運用。

⑤第三組結束處，增加了一個和絃，使成爲Ⅰ—Ⅶ—Ⅰ的和絃

連接，Ⅰ—Ⅱ—Ⅰ的低音進行，以清楚的表現調式的特徵。

⑥七和絃的七度音，有否預備音，可以自由處理，有時，七度音也可不必解決。

例568

黃友棣

③⑥ ① ④ ①② ⑤

I 4 I7 III6 VI7 VII I43 III II VI III6 II6 I6 V43 III6 VII III VI V6 I VII6 I

4.米索里地安調式和聲的連接　將低音寫成米索里地安調式的和聲，它的特徵如下：

①米索里地安調式的第三音，是減和絃的根音，倘不用減三和絃，而採用七和絃（Si—Re—Fa—La），則可消除大、小調和聲的意味。

②第二組的結尾，是轉調到同調號的艾奧尼安調式，低音上行半音，很像C大調的進行；但因Si是用的七和絃，便冲淡了大調的意味。

③與外聲部構成反行的平行五度，可以自由採用。

④古聖歌的終止，留音上慣用的裝飾進行，通常稱爲徹契麗亞納（Ceciliana）—聖女徹契麗亞納所喜用的進行，因以得名，她是聖樂的主保。

例569

③ ②

I III I IV V II6 VII I VI7 II V II6 III IV

拉索 (Orlandodi Lasso)

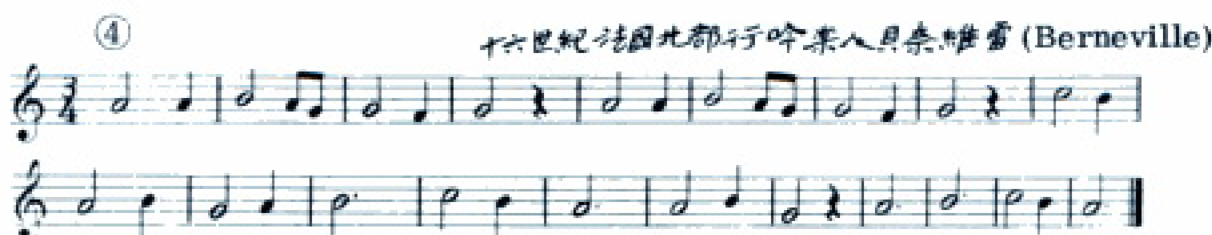
2. 試給下列各種調式歌曲，配置四部和聲。

①

十六世紀英國羅伯鍾







㈢調式和聲的轉調

歐洲中世紀所說的轉調(Modulation)，是指曲調各句終止，不用主音而改用其他各音而言。實際上，並無和聲上的涵義，相當於和聲學上的不完全終止。

傳統和聲的轉調，是新的屬和絃解決到新的主和絃，也就是新調的完全終止。但在調式和聲裏，宜盡力避免屬和絃的解決進行，根本不用傳統和聲的終止式。不用臨時升高的導音，所以並無臨時升降的變化音，而轉到同調號的各種調式上。

轉調時，不必就心近調或遠調的關係，不論有否共同和絃，只求連接得順暢自然。

在調式和聲裏，每個調號，都包含七個調式，不過洛克里安調式，

只能用在特殊的情況下，所以通常只轉到六個調式上。

茲將調式和聲的轉調要點說明並舉例如下：

1.調式的特性尚未建立前，不宜急於轉調。

2.轉到新調後，要用新調的終止進行，兩個引導音的終止法，效果最佳。

3.調式音樂裏，偶然採用大、小調的和聲法而轉調，是無妨的，但宜有限制，不可多用。

4.預定轉到某一調式，宜認明它的調號，不論各調之間親疎關係，也不論有否共同和絃，只要連接得順暢自然，轉調的遠近，不必計較。

5.轉調時，是否用共同和絃，可以隨意選擇，倘用入變化和絃，則宜避免陷入傳統和聲的風格裏。

從D多里安調式開始，轉到一個升記號的各種調式上：

例 572

D多里安轉到A多里安　D多里安轉到B弗里吉安

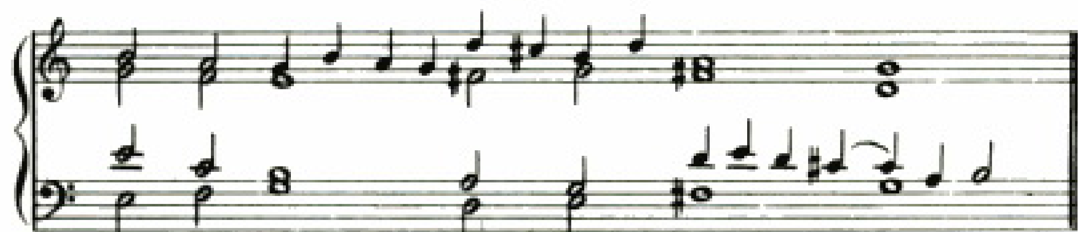
D多里安轉到D米索利地安　D多里安轉到E伊奥利安

從E弗里吉安調式開始，轉到兩個升記號的各種調式上：

例 573



E弗里吉安轉到 F♯弗里吉安



E弗里吉安轉到 G利地安



E弗里吉安轉到.B伊奧利安



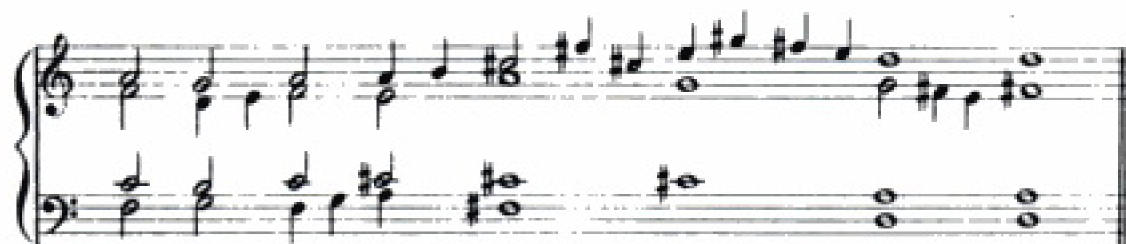
E弗里吉安轉到 D艾奧尼安

從F利地安調式開始，轉到三個升記號的各種調式上：

例 574



F利地安轉到C♯弗里吉安



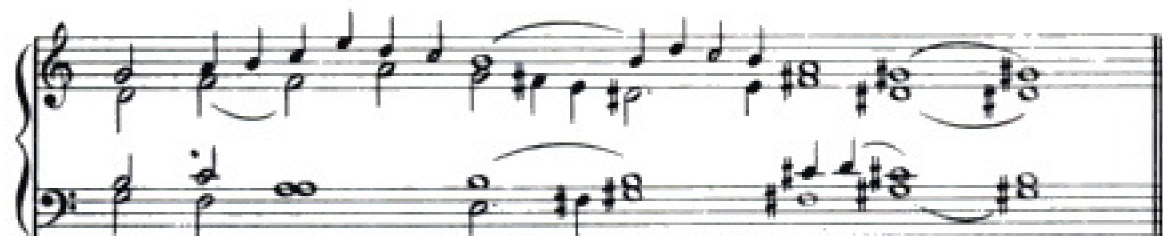
F利地安轉到 D利地安



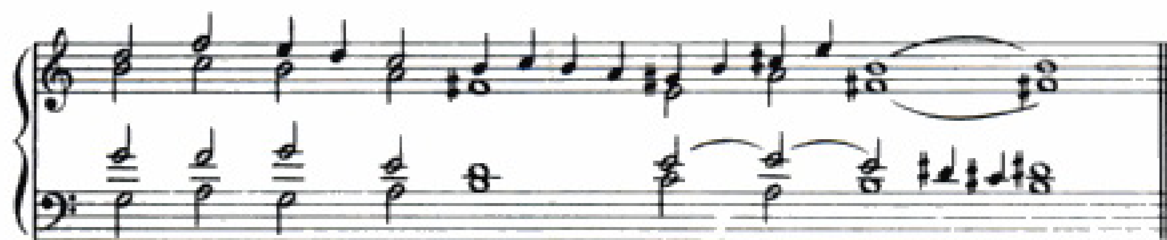
F利地安轉到 F# 伊奧利安

從G米索利地安調式開始，轉到四個升記號的各種調式上：

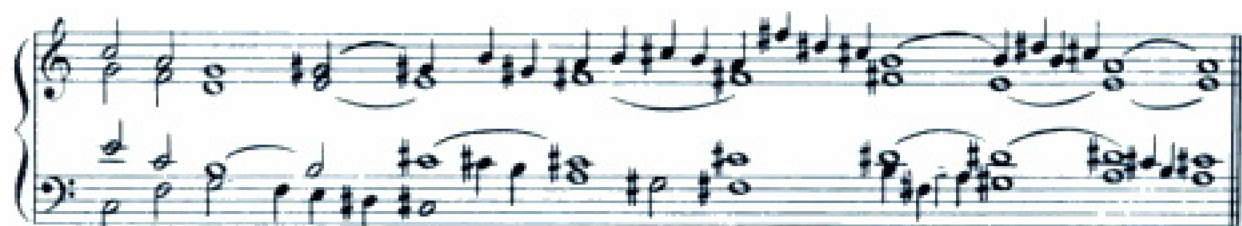
例 575



G米索利地安轉到G#弗里吉安



G米索利地安轉到B米索利地安



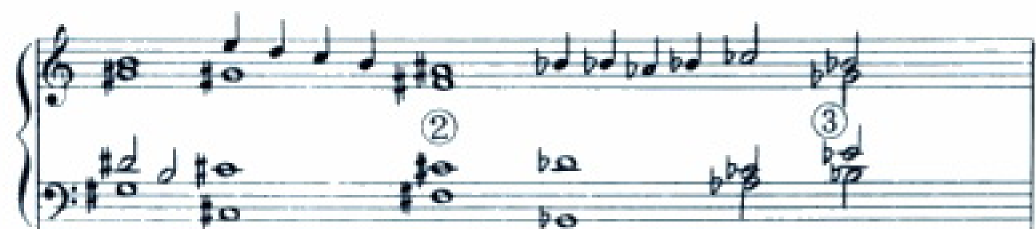
G 米索利地安轉到 A 利地安

從一個調式開始，連續轉到任何調式上，由於關係疏遠，必要時，可能用入異名同音的轉調法，對於交錯關係（False relation）的進行，不必忌諱，但要使變化音安排適當，聲部的進行順暢自然。如例：

例 576







國式的則因與屬七和絃的結構相近似，容易陷入傳統和聲的語法。

至於那坡里六和絃，在各調式裏，除了主音與第二度音構成半音關係的兩個調式（弗里吉安調式，與洛克里安調式）之外，都可能構成那坡里六和絃。倘用那坡里六和絃爲轉調的共同和絃，則此一那坡里六和絃，常是新調的那坡里六和絃。但在調式和聲裏，那坡里六和絃，不宜依照傳統和聲的解決方法，以免損傷調式的風格。如例：

例 577

①

B♭ 米索利地安

②

B♭ 多里安

③

A 伊奧利安

①是降B米索利地安調式的那坡里六和絃，它的低音不採用上行大二度到屬音，而跳進到屬七和絃的第一轉位（低音是降A）。

②是降B多里安調式的那坡里六和絃，低音雖與古典和聲相同，

而上行大二度；但它所進到的並非調式的主和絃第二轉位，也不是屬和絃的根音，乃是七和絃的第三轉位。接着便是調式的終止進行。

③是A伊奧利安調式的那坡里六和絃。它的低音，一直保留到原位和絃上（和聲外音不計）；乃是最常用、最有效的調式風格。

習題七四

1 分析下列調式和聲的構成，並註明它的轉調實況。

2 試給下列指定低音，完成四部和聲，並在註有星號處，予以轉調，注意調式風格的特徵。

①

②

③

④

3. 試給下列曲調，配置四部和聲，並在註有星號處，予以轉調，注意各聲部調式風格的配合。

①

②

③

④

習題七五

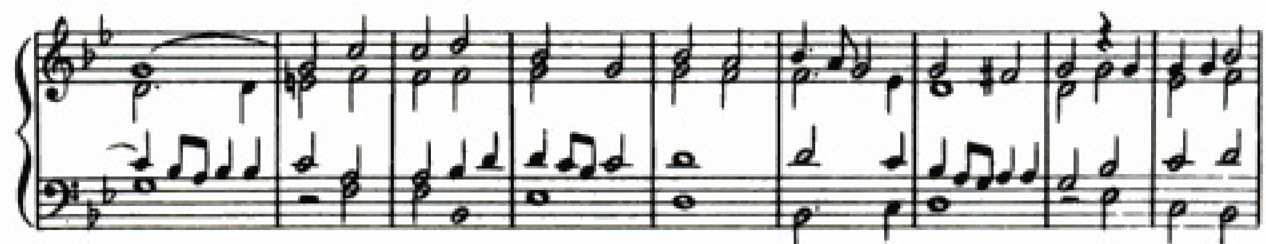
1 分析下列調式和聲的構成。

①



②









十二世紀法國北部行吟樂人 Huguede Berze 曲



第廿四章　中國調式和聲

發展與創新中國風格的音樂，方法很多，譬如在創新的中國音樂裏，活用十二音列法、音程反射法、混合調式法、曲調重叠法、非聲樂曲調法、不對稱小節、節奏的增值與減值、重音的轉移、無韻律節奏……等種種技巧，都是可能的。這些不同的表現方法，可以任憑作者的喜愛與智慧隨意發揮，只要有效果、有藝術生命，都是令人讚美的。因此利用中國調式和聲，作爲發展中國音樂，創新中國音樂的良好依據，也是值得重視的方法之一。

玆就中國調式的曲調，記譜法與唱名法的應用，中國調式和聲的理論基礎，中國調式和聲的應用等各項特徵，分別詮釋如後：

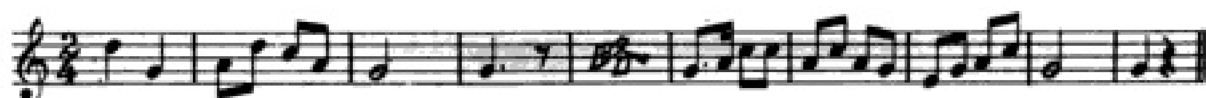
㈠中國調式的曲調

中國曲調的構成，多以五聲音階的調式爲依據，七聲音階的變徵（Fa#）、變宮（Si）兩音，在曲調構成上，並無它的重要性，只是變體的應用，有時是由於轉調的需要，而臨時增加的音，或由於加强曲調表現力的技法，而偶然用入七音，或只用入七音調式中的六個音。調式的應用，比較自由，有時甚至更爲複雜，而在一首樂曲裏，混用不同的調式。

1 中國調式曲調的起音與終止音，常常是不相同的，有時是調式的中心音，有時則否，但終止音必然是調式的主音。如例：

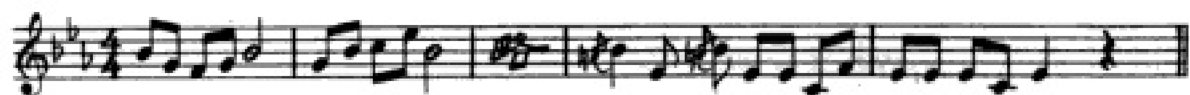
①「蘇武牧羊」是徵（Sol）調式，起音是上五度音Re，終止音是主音 Sol 。

例 585



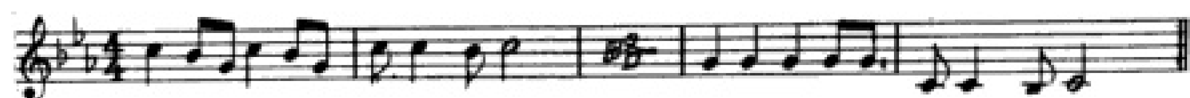
②「鳳陽花鼓」是宮(Do) 調式，起音是上五度音Sol，終止音是主音Do。

例 586



③「虹彩妹妹」是羽(La)調式，起音是主音La，終止音也是主音La。

例 587



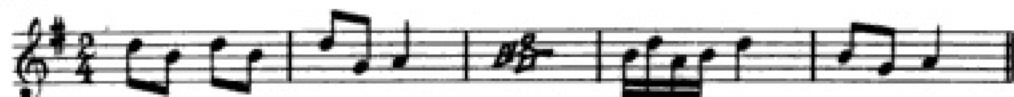
④「旱天雷」舞曲是徵(Sol)調式。但起音是上主音La，終止音則是主音Sol。

例 588



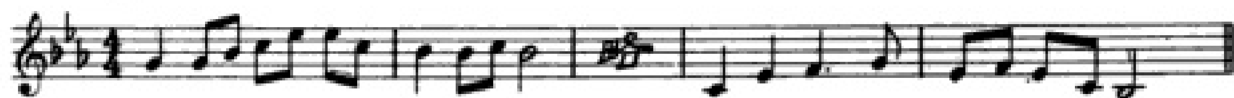
⑤「數蛤蟆」是商(Re)調式，起音是下五度音Sol，終止音是主音Re。

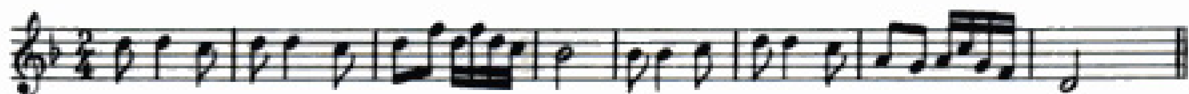
例 589



⑥「茉莉花」是徵(Sol)調式。但起音是下中音Mi，終止音是主音Sol。

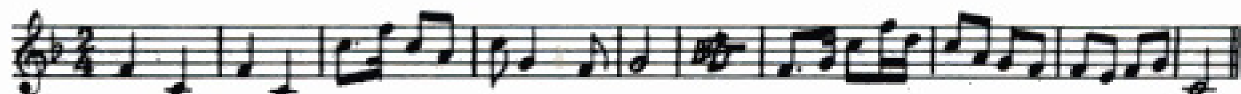
例 590





④「一根扁擔」是徵(Sol)調式，起音是上五度音Do，變宮(Si)音出現過兩次，全首曲調只有六個音，變徵(Fa♯)音並未用上。

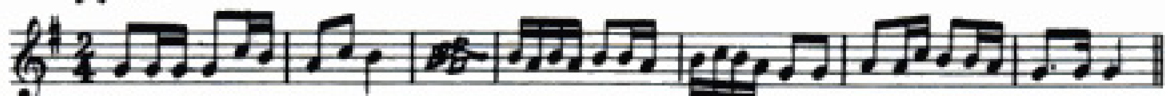
例 596



3.中國曲調的語法，與教會調式的西洋曲調語法，雖然有部份相似之處，但由於風格與習慣的不同，畢竟還有許多相異的地方。中國曲調的語法，倘就中國古典與民歌的曲調進行的慣性，加以分析，約可歸納爲下列十二個原則：

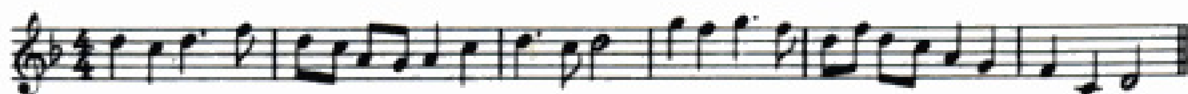
①小二度上行很少用，小二度下行偶然可見。如例：

例 597



②大二度上下行十分自由，並無動音靜音的分別。如例：

例 598



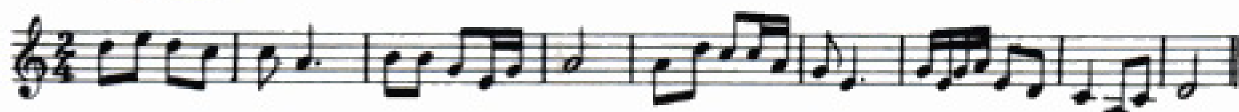
③小三度跳越進行較爲常用。如例：

例 599



④小三度跳進後，還能級進二度，並無動音解決的需求。如例：

例 600



⑤大三度跳進後，常反向進行。如例：

D、E^{b}、E、F、$F^{\#}$、G、A^{b}、A、B^{b}、B 等十二種調號譜，爲記錄各種調式的工具，以便易於閱讀，與充分表現演唱（奏）的效果。因爲在每一種調號的樂譜上，能記出五種（或七種）調式的音樂，可以依照音域的需要，任意選定調號而寫譜。如下列民謠，在能唱的範圍裏，至少可以記成五種不同的音域：

（調號：音域雖不同，但調式、與曲調間的音程關係，仍未改變。）蒙古民歌「在那遙遠的地方」

例 614

D 羽（La）調式

C 羽（La）調式

B 羽（La）調式

B^{b} 羽（La）調式

A 羽（La）調式

2.依據首調唱名結音而定調式　中國調式的名稱，常以樂曲的結音爲依據。例如：結音在 Do 上的樂曲，是 Do 調式；結音在 Re 上的，則是 Re 調式，餘照類推。因此，中國調式的讀譜，宜採用首調唱名法，才能顯示調式的特徵，才能發揮調式的個性。如下述兩例，都稱爲Re（商）調式：

例 615

例 618



前者的結音，根據固定唱名法，要唱成 Sol ；後者則要唱成Fa。兩者的唱名，不但與Do 調式未能取得聯繫，而且在調式曲調語法，與調式觀念上，都無法切實的表達出來，容易引起一般人的誤會，即使音樂學生們也有迷糊之感。因此，只有採用首調唱名，才能左右逢源，而發揮宏效。

㈢中國調式和聲的理論基礎

中國古樂雖然偶有四度、五度音程同時響出的應用，但尚無和聲方法的具體理論，因此，有系統的中國調式和聲的理論，具體的中國風格音樂的和聲法則，仍待中國音樂學者們，共同努力，建立一種有系統有效果的，中國調式和聲的理論基礎，使學者有所依秉，使創作者信心倍增，而不致像盲人騎瞎馬似的，無所適從。

建立中國調式和聲的理論基礎，宜從下述三種措施的過程裏，尋求切實的答案：

1 要多實驗、多研究　要建立理論的基礎，必須不斷的加以實驗，深入的加以研究。所以鼓勵創作發表，確定中心目標，是十分重要的，只有從實驗創作中，與實驗奏唱中，尋找出來的理論基礎的答案，才會有切實的與可靠的效果；只有從研究發展裏，與研究改進裏，尋找出來的理論基礎的答案，才能獲得具體的與系統的方法。這種實驗研究的工作，倘由作曲家、演奏家、演唱家們同心協力的推動，必能開闢出來一條寬敞的大道。

2 要有自信、肯實幹　要建立中國調式和聲理論的基礎，必須有堅定的信心，中國音樂的發展，是有遠景的，如何善用歐美的作曲技

巧，使中國音樂進軍世界樂壇，如何使中國音樂在世界音樂裏注入新穎動人的血素？完全要依靠我們的信心，中國風格的和聲，必然有別於歐美各國風格的和聲。

中國調式和聲是發展中國音樂文化，創新中國音樂而急待開發的豐美的資源。雖然有人說：「中國和聲這一名詞是多餘的，因爲西貝流士 (Sibelius)沒有創立芬蘭和聲，而他的樂曲，充滿著芬蘭的風格；法雅 (Falla) 寫了很多西班牙風格的樂曲，但他沒有說過他用的是西班牙和聲……等。」這種論調，是自卑觀念的作祟，是不必重視的。「中國調式和聲一詞，事實上是十分正確的，我們不能因爲沒有外國人提到這個名詞，便認定不能視爲學術研究的範例，而不敢輕易嘗試。西貝流士雖然沒有創立芬蘭和聲，然而他的樂曲作品，充滿了芬蘭風格，則是鐵的事實；法雅雖沒有說過他用的是西班牙和聲，但是他的樂曲作品，却顯明的發揚了西班牙音樂的特點。這些風格的含蓄，這些特點的發揚，必然有他們適當的，符合他們本身風格的處理手法。他們雖未具體說明，但已經是意在不言中。

由於教學上與研究上的需要，建立中國調式和聲的理論基礎，當是不能忽視的問題。爲了謀求適合中國風格音樂的創作，爲了使青年學者們獲得具體的方法，明確的提示，以免暗中摸索的困擾，而提出這個問題，是必要的，不但並非多餘，而且是尋求中國音樂發展之路的明燈。

從事作曲的中國人，都應該挺身而出，把握住實幹的精神，埋頭創作更多的現代的中國音樂，從作品裏發掘理論的基礎，倘只是坐而言，廢話連篇，抱殘守缺，固執成見，當無補於實際。

3. 創新意識的擴大　儘管有人主張音樂是世界性的，音樂是時間的藝術，是聽覺美感的表現與反應，是全人類天賦的本能，不必區分國界。但是由於各國民族的風俗習慣、生活性格的不同，自然就產生了各國特有的某種特殊的情調，音樂是生活的反映，是感情的直接表現，所以各國都有它的獨特風格的音樂。如挪威的格利格（E. Grieg

1843 — 1907 ）、辛丁（C. Sinding 1856 — 1941）等挪威的民族音樂家，他們的作品都充滿了挪威的風味；芬蘭的西貝流士（J. Sibelius 1865 — 1957 ）、基皮寧（Y. Kilpinen 1892 — ）等，他們的作品都是引用芬蘭民間的音樂或古代的傳說爲創作的依據。聽了西氏的交響詩芬蘭頌，常常使人想到多湖的芬蘭，與憂鬱而粗野的芬蘭農夫；又如西班牙的法雅（Manuel de Falla 1876 — 1946），是復興西班牙古代音樂的現代音樂家，他用新的姿態，使西班牙音樂進入了世界的樂壇。他的作品，富有熱烈的西班牙情調，與明確的節奏，以及像鬪牛士們的倔强的英雄氣概，都是西班牙傳統音樂的特徵……等等。我們是中華民族，應有代表中國民族風格的音樂，應從中國古曲與民歌、民謠裏去發掘素材。

爲了符合創新的原則，應該運用對比、發展與變形的手法，來處理中國古代音樂的素材。有了中國古代音樂的素材，當可任憑作曲者的智慧與創意，自由發揮，不論它是用新舊方法與素材混合構成，或用部份傳統素材而作新的表現，都是值得贊許的，即使有某些部份衝破了中國古典的範圍，由於創新的要求，同樣是正確的。至於毫無中國風格的影子，僅是全盤抄襲西洋音樂構成法則而完成的樂曲，而硬說它是中國的新音樂；或將中國的古曲與民歌，原封未動而直接的加上了大小調的傳統和聲，也說它是中國的新音樂，這些都是值得考慮的疑問。

發展中國音樂，決不是單純的恢復古樂，應該具有發揚與創新的含義。因此，必須普遍的要求欣賞者，演奏者、演唱者、創作者，都有共同的了解，使原來並不藝術的表現方式，或不夠水準的奏唱方法，能夠獲得改進的實效，希望欣賞者與奏唱者，千萬不要只承認舊有的印象與習慣，而不管它是否符合藝術原則，或演出水準，只求保留固有韻味與古老方法，便引以自豪。譬如：刺耳的鑼鼓聲，過分滑奏的拉絃聲，同音伴奏的單調聲，竹木音色的悶暗聲，齊唱、齊奏的淡薄聲等，都是急待改進的音樂表現的方式，我們要讓創新的意識擴大化，

經常以更美的更多的創新的中國音樂，逐漸轉變他們的觀感，以提高影響作用。作曲家們要用行動來表達這種主張，努力創作，不唱高調，不遠離欣賞的廣大羣衆，以增加創新的成果。

習題七六

1 分析下列曲調進行與和聲配合的特徵：

小路　綏遠民歌　伍永謙和聲

2 分析下列和聲的構成：

小黃鸝鳥　蘇夏



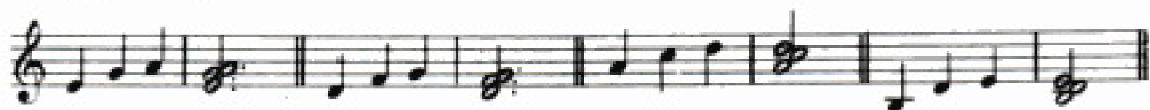
㈣中國調式和聲的應用

創作中國風格的音樂，倘運用中國調式爲寫作的依據，當是重要的素材之一。所以它的和聲的應用，要以中國調式的和聲的進行法爲主要的動力。給中國風格的樂曲配譜和聲時，必然需要適合中國調式，保持中國風格的處理方法。倘將中國調式寫成的音樂，完全採用大、小調的古典和聲，便失去了中國特有的曲趣，而不中不西，一無是處。因此中國調式和聲的應用，乃是值得推敲的問題。下述各種原則，可供參考：

1 中國曲調語法與和聲　中國曲調語法，曾在㈠之 3 詳加申論，不再贅述，但宜注意一項事實：即中國七聲音階的變徵音，在理論上說，是相當於Fa#，不過實際應用時，有許多曲調是以本位 Fa 出現的，所以這是一個雙重性格的音級，學者當可予以活用，不必多所拘泥。中國曲調語法，由於慣用的結果，便成爲一種曲彙。這種曲彙，即能自成一系列的和絃，曲彙和絃可分三音曲彙與四音曲彙兩種：

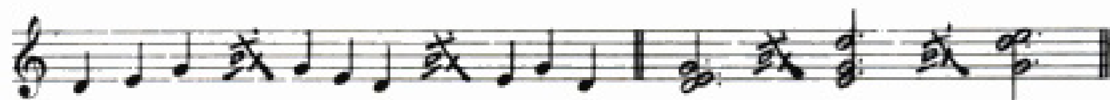
①三音曲彙和絃舉例：

例 619 甲



這些和絃等於省略三音的七和絃轉位。

乙



代派等新的舊的任何作品），都應該具備的，最重要而且是最基本的學問，也可以說是一切作曲者的典範。凡是從事創作音樂的人，必須予以徹底通達，然後他的作曲的能力，與作曲技巧的發揮，才有堅實的基礎，與健全的、崇高的特性；他的作品，才有眞摯的活力，與璀璨的生命。否則他的作品的完成，將是時間的浪費，一切的努力，將會成爲幻影。不過給中國調式風格的音樂譜寫和聲時，爲了保持中國音樂的風格，對於傳統和聲的選用，要注意下述幾個原則：

①傳統的古典和聲法則，是創作任何音樂的藍本，許多處理的技巧，與構成的原理，值得特加注意。如：在統一裏求變化，保持音響的完美，强調音色的豐富、調和、與對比，重視協和感的變化與適度等。中國調式雖屬不同，但是這些處理上的手法，乃是藝術作品的生命，必須把握重點，善加運用。

②在不破壞中國風格的原則下，可酌量用入若干大、小三和絃、七和絃、九和絃、變化和絃、轉調、與和聲外音、附加音等，以調節作品音響的效果，而導入現代化中國音樂的妙境。

③古典和聲的法則，與中國調式的進行法則，以及中國曲調的語法，不盡相符。大三和絃（附加音除外）與大三度上的七和絃，宜盡量少用；但小三和絃與小三度上的七和絃，無妨在適當處隨意選用。至於大三和絃與大三度上的七和絃，則只能在對比的需要下，偶然用入。

④爲了增加中國風格的效果，可將三和絃的大三度音省略不用，而以二度音與四度音代替。這種方法，恰與四度、五度和絃的原理不謀而合，不再贅述。

⑤爲了保持中國調式的風格，可在大三和絃裏，附加二度音或六度音，或在小三和絃裏，附加四度音。參閱前節中國曲調語法與和聲。

⑥採用和絃的模進，與模進轉調，對於表現中國調式風格的效果來說，常是佳良的。

3.四度、五度和絃的應用法則　四度、五度重疊的和絃（也稱非三度重疊和絃），常能保持中國的風格，無妨在適當處予以應用，尤

其用作終止式，有特殊效果。玆舉例說明如下：

①三個音的四度、五度重疊和絃：

例 621

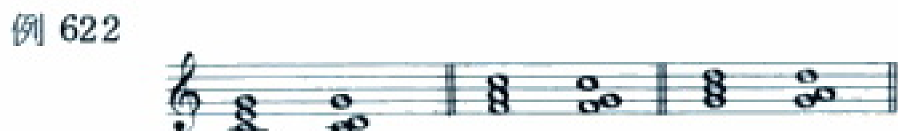


四度和絃　　五度和絃

三個音的四度、五度和絃，是中國調式和聲的結構與特點之一。三個音的四度、五度重疊和絃，可作如下解釋。

將古典和聲的大三和絃，省略三度音，而以二度音代替。如例：

例 622



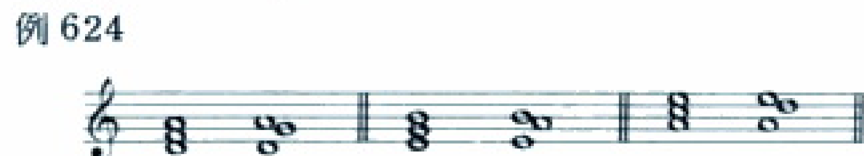
大三和絃的三度音省略不用，以二度音代替之後，恰好與四度、五度和絃的結構，不謀而合。以二度音代替大三和絃的三度音，等於四度和絃的第二轉位，同時也等於五度和絃的原位。如例：

例 623



又將古典和聲的小三和絃，省略三度音，而以四度音代替。如例:

例 624



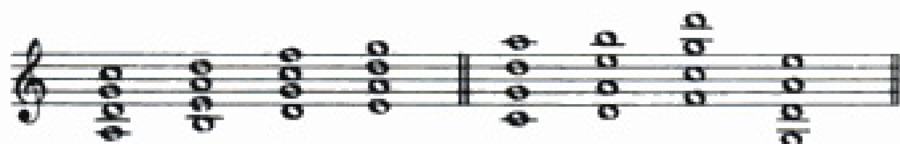
小三和絃的三度音省略不用，以四度音代替之後，恰好與四度、五度和絃的結構完全相同。以四度音代替小三和絃的三度音，等於轉位的四度、五度和絃。如例：

例 625



②四個音的四度、五度重疊和絃：

例 626



四個音的四度、五度和絃，是中國調式和聲的結構與特點之二。四個音的四度、五度和絃，與中國曲調語法的四音曲彙完全吻合（參閱中國曲調語法與和聲的丁例）。

四個音的四度、五度重叠和絃，是古典和聲以外的和聲法，同時，它也是中國調式和聲裏，不能缺少的和聲構成。

四度、五度和絃，常以完全四度、完全五度爲重叠的依據，不是完全音程時，予以臨時升降，使它成爲轉調和絃。不過四度、五度和絃的採用，要適可而止，不宜過度濫用，以保持音響的完美與充實。

4.教會調式和聲與中國調式　教會調式的音樂語法，雖與中國調式的音樂語法不盡相同，（它的不同點，參閱第二章中國五音調式與七音調式。）但相似之處，仍然甚多。如：教會調式和聲裏所顯示的沒有專橫性的導音，無所謂動音解決，不協和音具有獨立性格，可以自由進行，不用解決……等。所以教會調式和聲，可以用爲中國調式和聲的參考，在不致損傷中國風格的原則下，可盡量引用。下述幾點，是教會調式和聲的特徵，其中含有許多與中國調式和聲法所要求的共通性，特予歸納如下，藉供參考：

①教會調式和聲的特殊原則：

甲.在調式和聲裏，不協和絃具有獨立性格，通常只有進行，不用解決。

乙.在調式和聲裏，減和絃常避而不用，以免損傷調式風格，倘予採用時，不宜依照古典和聲法處理。

㈠在各種調式裏，減和絃的音響一定是 Si — Re — Fa，不過由於調式的不同，級數便隨之而異。譬如：商（Re）調式，它是第六級；徵（Sol）調式則又成爲第三級了。

(乙)減和絃可以重複任何音，因爲它並未具備專橫性的導音，所以各種調式的減和絃，都不用解決。

(丙)減和絃的進行原則，常常是 Si 不進到Do，Fa不進到Mi。

(丁)倘放在內聲部或弱拍，無妨許可Si到Do 、或Fa到Mi 。

丙、在調式和聲裏，終止和絃常用Ⅱ－Ⅰ、Ⅳ－Ⅰ，有時也用入Ⅵ－Ⅰ，或Ⅶ－Ⅰ的終止，這是調式和聲的特性。

丁、必要時，終止和絃，可以省略三音，成爲空心三和絃，而造成五度、四度的和聲音響。

戊、在調式和聲裏，任何原位三和絃，均可重複任何音；大三和絃的第一轉位，不宜重複它的三音，但小三和絃的第一轉位可重複低音，乃是常用的方法。

己、和絃的附加音，與四度重疊的和絃，可以自由使用。如：Fa－La－Do 和絃，可以自由加入Re或Sol，成爲附加六度或附加二度的和絃，四度重疊則是指La－Re－Sol－Do 等。

②五種教會調式和聲的處理法：

甲、Re（Dorian）調式和聲處理法：

(甲)開始和絃，常用主和絃（即Ⅰ級的Re－Fa－La）。

(乙)常降低調式的第六音(Si)，所以Ⅱ、Ⅳ、Ⅵ級和絃，常用音階第六級的降低音。即Mi－Sol－Si^{b}、Sol－Si^{b}－Re、Si^{b}－Re－Fa 等。

(丙)終止和絃是主和絃 Re－Fa－La 。

(丁)爲了促使和聲變化，常常用入裝飾音（和聲外音）。

(戊)爲了避免音響的擁塞或不流暢，不可用入太多的和絃。

(己)留音的採用，毋需預備，也毋須解決。

(庚)Re調式的第四級七和絃 Sol－Si－Re－Fa，常進到主和絃 Re－Fa－La，即$Ⅳ_7$－Ⅰ，這是調式和聲的典型用法。

(辛)半終止在Ⅴ級上（La－Do－Mi），完全終止在Ⅰ級上（Re－Fa－La)，是常用的終止式。

乙、Mi（Phrygian）調式和聲處理法：

(甲)Mi調式主和絃Mi—Sol—Si，省略三音是常用的方法。

(乙)Mi調式的終止和絃，常用Ⅶ—Ⅳ—Ⅰ，即Re—Fa—La，La—Do—Mi，Mi—Sol—Si；或用Ⅶ—Ⅰ，即Re—Fa—La 進到Mi—Sol—Si。主和絃省略三音後，常重複根音與五音，而成爲Mi—Mi—Si—Si。

丙、Fa（Lydian）調式和聲處理法：

(甲)增四度的解決，與傳統和聲的法則，完全不同，低音的Fa—La進行，最能表現調式的個性，這是調式和聲的獨特風格。如例：

例 627



(乙) Fa調式的Ⅶ—Ⅰ進行，可以常用。

(丙)在八度裏構成兩個四度音程，常用作樂句終止的和絃，如：Do—Fa—Sol—Do，或Sol—Do—Re—Sol。

(丁)低音進行用Si—Do—Fa，先上行二度，再下行五度，是Fa調式的特點，同時可避免增四度進行。

丁、Sol（Mixolydian）調式和聲處理法：

(甲)Ⅱ—Ⅰ的和絃進行La—Do—Mi，到Sol—Si—Re。是Sol調式的特徵。如例628 a：

(乙)主音的上方與下方，用兩個引導音，放在外聲部，反行進入主音，是Sol調式終止時常用的方法，由Ⅶ級進入Ⅰ級，高音聲部是La—Sol，低音聲部是Fa—Sol。如例628 b：

②四度、五度重疊和絃，常能保持中國音樂的風格，無妨在適當處酌情應用，尤其在終止式上，有特殊的效果。不過整首樂曲，不宜過度濫用四度、五度和絃，以免有空虛、單調之感。

③中國曲調語法的曲彙，常能自成一個和絃，無妨酌情予以引用。三音一組或四音一組，儘可隨意選擇。既能控制調式的性格，更可造成對比的作用，而發揮中國情調的完美性。

④中古教會調式和聲，似可用爲中國調式和聲的參考，教會調式的音樂語法，雖與中國調式的音樂語法不盡相同，但相似之處仍然甚多，在不破壞中國風格的原則下，無妨盡量引用。

⑤古典和聲三和絃的大三度音，可以省略不用，而以二度音(代替大三和絃的三度音。如Do、Re、Sol，Fa、Sol、Do，Sol、La、Re等)與四度音(代替小三和絃的三度音。如：Re、Sol、La，Mi、La、Si，La、Re、Mi等)代替；又大三和絃附加二度音或六度音，小三和絃附加四度音的和聲結構，常能發揮中國風格的效果，無妨酌量選用。

⑥和絃的進行，常宜採用二度、三度、或四度關係，少用五度關係。爲了保持中國風格，值得注意推敲，以免損傷情調統一性。

⑦終止和絃，以採用小三和絃，或四度、五度和絃爲佳。倘調式本身的主和絃，是大三和絃時，可用入附加二度音或六度音，並避免採用Ⅴ－Ⅰ的終止式。

⑧倘用和絃的模進，與模進法轉調，對於表現中國調式風格的效果來說，常是佳良的。

以上所述八點，僅僅是扼要說明它的名稱與現象，至於它的具體內容，當列舉實例證驗如後。

2.中國調式和聲的應用原則，摘要言之，約有十六個，茲特列舉實例證驗如下：

①古典和聲的法則，可以酌量採用，以調節作品音響的效果，與充實音樂內容，增加對比，而導入現代化中國音樂的妙境，但宜以

不致破壞中國風格爲原則，又 La 調式的第七音 Sol，不可臨時升高半音。如例630甲、乙：

例630甲　春思曲　黃自

rit……



⑤在古典和聲裏禁用的平行五度，倘用在中國調式和聲裏，反而可以獲得特殊色彩，至於平行八度，仍以少用爲宜。如例：

例 634

醜奴兒 李抱忱

pp p mp p pp 8va

⑥變化和絃（如各種增減和絃）、和聲外音、與轉調等，在中國調式裏，也可酌情選用，以增進藝術化的效果，但不宜依照古典和聲法則而解決，以免損傷調式的風格。如例：

甲 模進轉調　華夏頌清唱劇　康謳



乙

故鄉道情

和絃模進　黃永熙和声





⑨四度、五度重疊和絃，對於保持中國風格具有特殊效能，可

以酌情採用，但多用則有單調之感。

例 638

甲

醜奴兒　李抱忱

乙

紅綵妹妹　綏遠民歌

⑩用二部自由對位，保持中國調式風格，效果常是優良的。如例：

例 639

陽關三疊　黃永熙



⑪純粹採用大小調的古典和聲，配譜而成的中國音樂，與中國調式的風格常相牴觸，效果不易表現，宜盡量避免。如例640甲、乙：

例 640

甲　十七歲　陝西民歌

乙　天天括風　綏遠民歌

乙 石縫草 康謳

mf *f* *mf* *f* *rit.*

例642

甲 華夏頌序曲 康謳



乙　綉荷包　晉北民歌

8va

8va

⑭教會調式的和聲法則，可參考採用，但以不致破壞中國曲調語法的音響效果為原則。如例643甲、乙：

例643









⑮終止和絃，倘用小三和絃、空心五度和絃，或四度、五度重疊和絃，常是優美的；但調式的主和絃是大三和絃時，可以酌情用入附加二度音或六度音，以保持調式風格。如例644甲、乙、丙、丁：

例644













⑯完全終止式，要避免採用Ⅴ－Ⅰ的進行，因爲它會失去中國調式的風格。但是Ⅶ－Ⅰ、Ⅱ－Ⅰ、Ⅳ－Ⅰ、Ⅲ－Ⅰ、或Ⅳ－Ⅰ等，可自由用作中國調式和聲的終止式。如例645甲、乙、丙、丁：

例 645









習題七八

1. 分析下列合唱曲的和聲構成。

小河淌水（雲南民歌）　馬水龍和声

第廿五章　廿世紀的和聲

廿世紀的新和聲，是由古典和聲與對位方法裏創造出來的，三度重疊以外的和絃構造的方法已被應用，和絃方面，形成兩個以上同時存在的綜合體。和聲外音與和絃音的結合，造成了新和聲法，特別是不解決的和聲外音的原則的引用。

許多新的與舊的音階與調式的採用，或創造，已經有了有趣的結果，它們的音響，聽起來是不同於大、小調式的。

本世紀上半葉的音樂大事，是十二音列的出現，十二音列的技巧，目的在取代調性與調式功能的系統。使所有的音樂走向無調性（Atonal）音樂。

在廿世紀的音樂裏，某種更為複雜的資料都被發掘了，這是數百年來音樂觀念的自然進化，也是聽覺和視覺，與日俱增的神秘性所追求的結果。主要的資料，可以分為①泛音列的新而複雜的用法，②靠近音或裝飾構造的用法，③利用數學的可能性，組合三度以外的音程。④微音（Microtones）即比半音還小的音的用法，以及⑤純粹不協和的趣味的用法。

廿世紀新的作曲原則，也有脫離和聲的範疇，而另謀發展的，譬如單獨為某種音樂原素而創作，或只有節奏的性質，或只有力度的標準，或只有音色的對比等。甚至由於磁性膠帶的發展，產生了具象音樂（Concrete Music），用電子操縱音響的方法而創造了電子音樂，電腦可以創作音樂，機運的方式（即所謂chance music）也成為作曲的構想。雖然這些努力，創造了引人注意的新的音響，因為這些音響與我們相距太近，暫時還不能給予公平的論斷，也不能決定它們在音樂歷史上音樂主流的發展趨勢。

現在僅就廿世紀裏與和聲問題有關的和聲應用法，加以詮釋：

㈠非三度重疊和聲法

二十世紀的和聲資料，是來自三和絃以外的音程，由三和絃以外的音程構成的和絃，稱爲非三度重疊音響（nonterial Senorities)。

由全音音階變化音形成的增三和絃，是古典和聲裏和聲小調的中三和絃。當全音音階有了四音和絃時，便形成了非三度重疊音響。如例：

例646



上例只有第一個和絃具有明顯的非三度重疊音響的涵意。但兩者有相同的基礎，可用等音變換來說明。第一個和絃倘以等音變換成爲F、A、升C、降E，則與第二個便有相似的形式。換句話說，第二個和絃好像是三度重疊，但有一個減三度，聽起來像大二度，所以事實上這兩個和絃有相似的結構，如用等音將第二個和絃變換成A、B、升C、升E。這種和絃的排列與變換，顯示它的構造像含增五度的屬七和絃一樣。可稱爲全音屬和絃（Whole tone dominant）。

下例是在一個傳統的屬七和絃之後，便出現一系列的全音屬和絃。當最後一個音延留下來，低音部加了一個升F，而D則出現在重複的音形上，因此所有全音音階六個音都同時出現。如例647。

①二度和絃　二度和絃的應用，印象派全音音階也是不受限制的。如下例④的結合，已暗示了二度和絃的特徵。二度和絃在柯普蘭

的小提琴奏鳴曲（1943）第十三頁的若干和聲裏，是很顯著的，雖然小提琴的雙長音可能視爲持續音，但音響的實際是明白的表達出二度和絃的效果。如例648。

例647

前奏曲第六號 (1902)

德布西

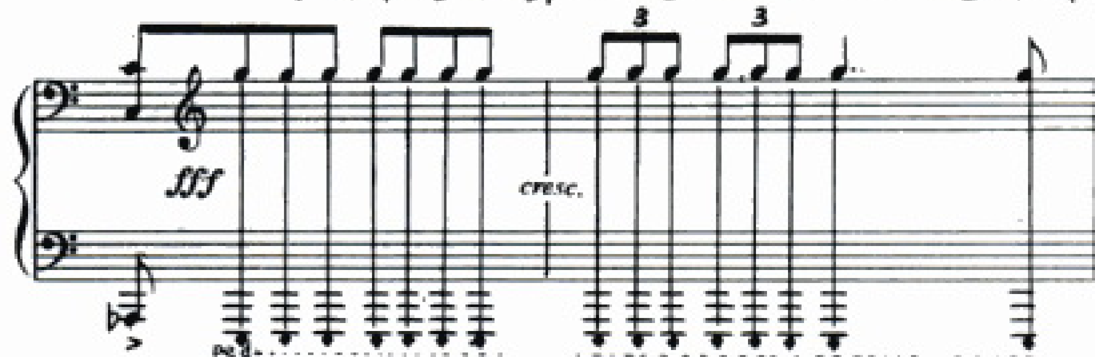
例648

下列實例的二度和絃的使用，又是一種不同的式樣。如例649。

當三個以上的平行二度同時出現時，便構成了一個音叢(cluster)，擴大的音叢，對鋼琴最爲適用，其他樂器也有可能。下列實例是包含七個音的音叢。交替着在七個白鍵上迅速的轉向黑鍵上的五音，先後便包含了半音階的八度音級內的所有的音。

例 652

鋼琴音樂第八號老虎 (1928) 柯維爾



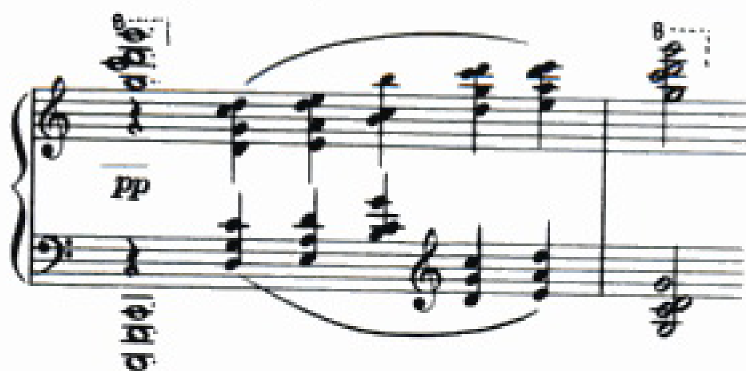
②四度和絃　現代作曲家常用四度音程爲主要的和聲音響，這些和絃通常缺乏三度重疊和聲的協和感。因爲它們與根音的泛音列關係較不直接，而無法予以加强。尤其是當四度只是完全四度，而且只是結構裏的音程關係時，這種情形特別顯著。所以通常並不在整個作品，或較長的樂句裏單純的使用四度。而與其他和聲形式聯合用在較短的樂句裏，當能造成特別有用的和聲色彩。

被吞沒的教堂（La Cathedrale Englontie)是印象派的代表作品，曾廣泛的採用四度和絃，下例的持續和絃與四分音符和絃的移動，主要是由四度和絃構成的。只有第三個四分音符和絃例外。

注意下例由四度和絃的八度重疊裏所構成的二度。

例 653

前奏曲第十號(被吞沒的教堂) 德布西



當四度和絃之一的四度轉位而成爲五度時，較低的音成爲根音，便有省略三度音而造成三度重疊和聲的印象。因此，當需要四度和絃

音響時，低音聲部上方的五度通常要加以避免的。

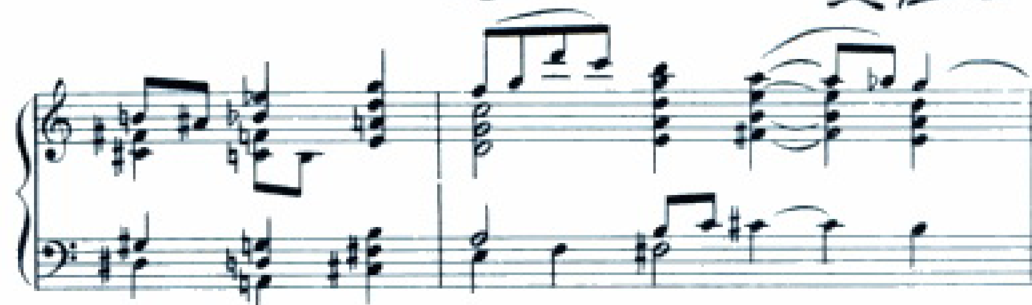
貝爾格（Berg）在大兵伍采克（Wozzeck)裏，組成了由一個四度和紘構造的音階進行。既然所有的音都是平行移動，當可稱爲曲調的重叠。這種和紘進行，並非典型的用法，但它可以清楚的說明完全四度的擴大結構的含義，雖然有些完全四度被記成增三度，不過聽起來並無差別。

例 654



下列實例表現了另一種不同的四度和紘的用法，基本和紘是建立在完全四度上，用反向進行，使聲部移動，增加了許多的趣味。如例：

例 655



下述二例是混合採用完全、增、減四等四度和紘，而造成的有趣

的結構。

例656是荀白克(Schonberg)的三首鋼琴小品，作品11，第一號(1910)。終止和絃是四度和絃。從聲音上很難覺察出來，其中之一是完全四度，其他兩個是增四度：

例 656



例657是史克里亞賓(Scriabin)所作的「詩」，作品 69 第一號(1913)。他利用完全、增、與減四構成了非常有趣的著名的神秘和絃。如例657最後和絃所示：

例 657



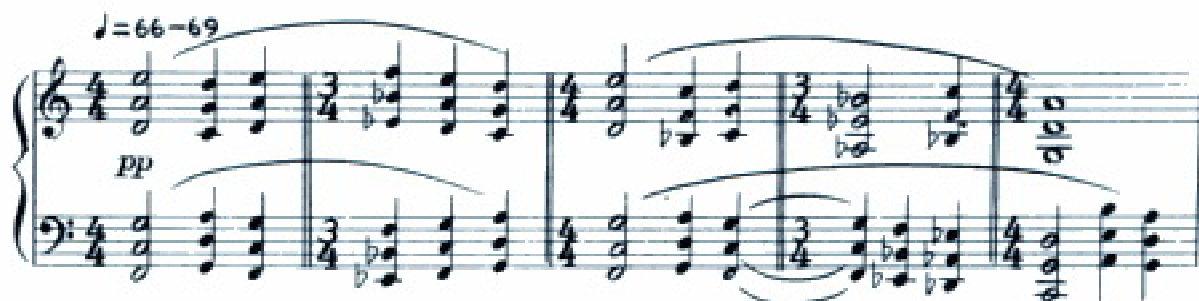
③五度和絃　單純的以五度建立的和絃，是較少的，其中之一是史塔溫斯基(Stravinsky)的春之祭(The Rite of Spring 1913)曾使用完全五度的六音和絃。如例：

例 658



下列實例是另一種不同的五度和絃的用法，第一個和絃與前例有相似的結構，但後來的和聲又分裂爲兩個三音的五度重疊和絃，並以相反方向進行。如例：

例 659　　　　鋼琴協奏曲第二號（1931）第44頁巴爾陶克



下列實例的終止和絃，是另一個五度重疊的六音和絃，其中一個是減五度，左手的和絃是在右手的上方保持五度間隔的關係。如例：

例 660



④四度、五度和絃的結合　這是自然的可能性的發現，這種和絃，總是表現一種率直的、原始的或田園的性質，在某種感覺裏，可視爲一種平行複音的再現或延伸。如例661甲、乙：

例 661





下列實例是漢森（Howard Hanson）强調完全四度與五度的和絃的用法，這種和絃結構，喚起了古代的氣氛，下例只寫出和聲的輪廓。這些和絃在原譜上以節奏的模型不斷重複，成爲聲樂曲調的背景。如例：

例 662



下例是由四度和絃進行到五度和絃的用法，曲調的一部分音，也包括在四度與五度的結構裏。如例：

例 663 三首鋼琴小品作品 11 第二號（1910）荀白克



下列實例是巴爾陶克的四重奏片斷的和聲輪廓，他運用某些傳統結構，與某些本章提到的五度和絃與四度和絃混合使用的結構，先後

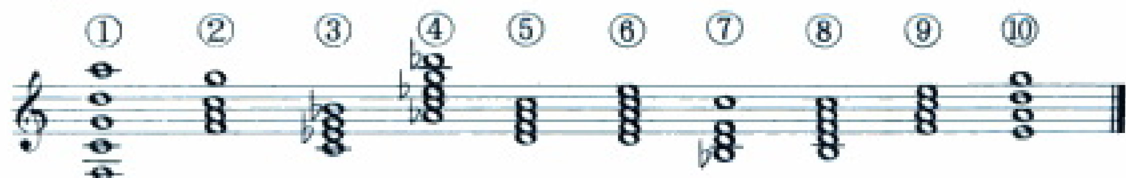
出現。像這樣同時利用多元的和聲結構的嘗試，而不是各種形式的各自獨立的用法，所造成的最大效果，可從下述簡短的實例裏顯示出來。

例 664



上述和聲的輪廓，可以將它簡化成爲最簡單的形式如下：

例 665



習題七九

1. 將德布西鋼琴前奏曲第十號的和聲結構，簡化成最簡單的形式，並依照本章的種類予以分類。

2. 從史塔溫斯基的彼特羅希卡（Petrouchka）舞劇裏，選出一個樂句，分析它的特殊的和聲結構，將它簡化成基本形式後，並加以分類。

3. 創作一段含有非三度重疊和聲的進行。首先作好基本的結構，然後再給予有效的編曲，注意各種間隔、重複、不同的音域與轉位，造成具有效果的安排。

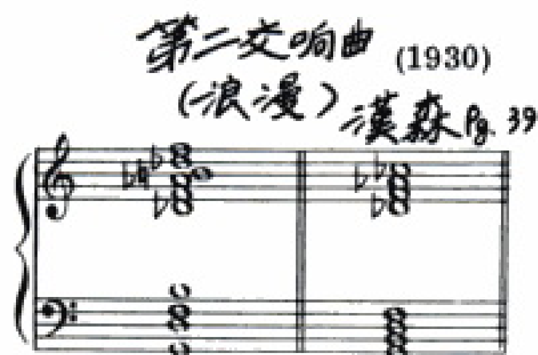
(二)複調音樂與複和絃

複調音樂是泛音列擴張至複雜性的結果，也是當泛音列到達十一和絃以上所不可避免的現象。例如十三和絃，實際上包含了C大調與

②複和紘與調性的關係　在下列實例裏，要特別注意研究作曲家所利用的等音變換法。這種簡化原則是爲了顯示它的基本結構。複和紘的運用，必然含有多調的現象，所以複和紘，雖可視爲多調音響的表現，但同時也是互有關係的調性的結合。

漢森在他的浪漫交響曲（Romantic Symphony）中，利用兩個屬七形式和紘之間的增四度關係，上方是降G大調的屬七和紘，下方是C大調的屬七和紘。如例：

例 670



哈利斯（Harris）以大三和紘，分別構成一個有效的最後的終止式。上方是E大三和紘，下方是C大三和紘。如例：

例 671



拉威爾（Ravel）則在鋼琴的音形裏，同時使用了G大三和紘，與d小七和紘。如例 672：

後來在同一作品裏，與根音距離大七度的大三和紘與小三和紘，組成了複和紘。如例 673：

下列實例是由兩組相反進行的大三和紘，造成了大七、純五、大

三、大二等不同的關係。像例673所示，距離大七與完全五的大三和絃，可以相對的分析成爲十一和絃與九和絃。而且在下例裏，和聲的進行支持了複和絃的建立。如例674：

例 672



例 673



例 674



史塔溫斯基在春之祭裏，使用了一種更複雜的複和絃形式，根音

距離大七度的大三和絃與屬七和絃互相聯合，總譜記法也相同。完整的複和絃，由絃樂分部奏出。同時也給八支法國號加强了重音。在八小節之後，這兩種相似的和絃分解形式（降F大三和絃可用等音法視爲E大三和絃），則與第三個和絃——C大三和絃互相結合。如例：

例 675



複和絃連接傳統和絃結構的過程，可以增加樂曲的和聲色彩。這種音響的發展，便造成了無限制的不協和。它的效果依照位置、音的排列、音域、記譜等而有區別。複和絃的構成，也可不拘泥於泛音列的指示，因爲複和絃使用了兩種不同的和絃，在鋼琴上體驗複和絃的組合，當能供給更爲有效的選擇。

習題八〇

1. 分析下列複調音樂的譜例。



2. 研究下列複和絃的構成，試編製一個兩調泛音列的圖表，以比較它的共同音的可能性。或用等音變換法，重新加以安排，使其改變視覺的效果。如例：

2.參照下列例題的結構，另行創作兩個樂句，在重疊的八度裏，上方構成三度四度的音程色彩進行，下方則構成五度六度的音程色彩進行，採用自然音或部分變化音，可視需要而定，不必嚴格限制。

例題：



3.參照本章678例音程色彩的複音用法，創寫兩個使用更多的複音組織的構成法的樂句。

㈣十二音列和聲法

音列本身並不是旋律的樂想或主題，它只是樂想或主題的預先設計而不可缺少的素材。正確的十二音音列，是要遵守若干原則而排列的。音列排列法有下述幾個原則：

①音的跳進，不必像古典旋律的法則，在大跳後必須反行。在十二音列裏，最好是小跳與大跳能彼此交替，並儘可能多用二度音程。

②相同的音程跳進不宜連續出現兩次，增四、減五、或純四度、五度的出現，不宜連續使用。

③十二音音列的次序，不必限制在十二音（即大七度）的狹窄的音域之內，音程跳進，可超出這種限制，不過音與音間的跳進，最大不宜超出八度。

④音列次序要避免發生協和絃的旋律關係，包括分解和絃。

⑤在十二音音列的臨時記號♯或b，爲了樂器演奏的便利，可作等音變換處理。譬如：Do♯可寫成Re^{b}，Fa♯ 可寫成Sol^{b}……等，

例 681

二音 原形 轉位

三音 原形 轉位

四音 原形 轉位

倘將上述四聲部和聲，重新組合成爲單聲部的音列，便有獲得二十四種樂想的可能性。由此可知，旋律學的擴張力要比緊密複雜的和聲學更大些，更敏感些。

上述十二音列和聲法，是相當合理的，所以十二音作曲家們，都在這種法則裏，不斷的推敲與嘗試。但一般人對於這種不協和的和聲感受是否能引起共鳴？晚期的荀白克也還在懷疑著。

十二音列的和絃與音線的結構，有幾種方法能從基本的音列裏導出，一種形式的音列裏的音，可以分散到各聲部。或者使每一聲部都有它自己音列的形式，音列則以兩種或三種以上的形式同時進行。不同聲部之間，不同形式的音可以互相交換。並不要求在同一聲部有一個完整的音列。同一音列的音，可同時作成和絃，和絃的垂直安排，可不必按音列的次序而決定。從上到下，和絃音也可不照次序隨意安排，而不違反所需要的模進。

前述各種原則，仍嫌過於簡單，而且例外的情況，也有可能。但對學者的分析或創作十二音音樂的參考，是相當有效的引導。玆爲更進一步的了解它的功能，特將十二音列技巧作曲法的創始者荀白克的



下例是荀白克小提琴協奏曲的開始部分，弱拍起至第三小節的第一拍止，是一個完整的音列原形，分配在獨奏與伴奏之間，1、2與7、8之間小二度的音列，是連續的出現。第一樂句的終止9、10與11、12的音列是和聲音程，形成了動機的變化反復。第二樂句也是如此。

第四小節到第七小節的基礎，是開始在音列轉位6的形式（6＝第六種音列的改變，即原形的上行完全四度或下行五度的改變）。音列的1、2與7、8，在獨奏部分使用了相似的音，由於節奏的表現，產生了第一樂句的音線的自由反映。

第八小節至第十一小節，全部音列的原形（O）1在獨奏部分出現。在前面的小節裏，同時出現的兩個音，不能決定那一個在前，但當這次音列再現時，音列的次序便獲得建立。小提琴的原形1，是由轉位（I）6的完全不同的片斷，予以伴奏。

從第十一小節開始，獨奏部分與和聲協奏部分交換了音列的形式。小提琴奏著轉位6的前六個音列，節奏則與前樂句原形1用過的相同。隨後全部的音列均未反復節奏。獨奏部分轉位6的和聲協奏部分，則使用第1到第4小節的材料，節奏上比較緊湊些，並且加上了一些和聲音程的重複。獨奏開始時的曲調音形，則移低八度在低音部出現。

第十五小節逆行（R）1的音列，第一次開始出現。分配在各聲部之間，而完成於第十六小節。隨後立刻跟著逆行轉位（RI）6的音列，也分配在各聲部之間。

第廿小節是原形(O)1的再現，小提琴獨奏的前六個音，是由兩個三音和絃，即由音列的其他六個音所構成的和聲伴奏。第21小節使用轉位（I）6的音列，以同樣的程序予以反復。如例：

下例是荀白克小提琴協奏曲第二樂章的開始部分，它使用了同音列的原形（O）8 與轉位（I）1，（原形（O）8＝第八種音列的改變，即原形的移高完全五度或移低完全四度的改變。）這種移高完全五度或移低完全四度的樂曲結構，與古典調性音樂裏，常在第二樂章使用與第一樂章相關調的作法，頗爲相似。

在這個實例裏，音列的處理更爲自由，也許是因爲這次的設計比較熟悉。音列的原形佔有了小提琴部分的十二小節。原形的前六音，由它的完全不同的，片斷的轉位形式的前六音（1—6的）伴奏。並反復四次。原形的後六音，同樣是由它的轉位形式的，片斷的六個音伴奏，不過音形是完全不同的。

下例是同一作品的終結樂章的開頭，它用了未移位的音列轉位與原形，這與調性音樂裏傳統的調關係，仍有相似之處。這個步驟與第二樂章的步驟很像，原形在前半部五次重複，與後半部四次重複的伴奏，獨奏部分是轉位形式的延伸；伴奏部分則是音列垂直安排的四音和絃的範例。

例 685

小提琴協奏曲 (1936) Pg. 45

荀白克

左一行的方格裏是轉位的音高。表上各行寫明原形的移位的順序，依次寫出第一欄原形各音的轉位音，表上所示的有關原形移位是由左而右的閱讀；逆行的則由右而左的閱讀。至於轉位的是由上而下的閱讀；但逆行轉位則是由下而上的閱讀。這個一覽表已經明示音列的各種變化，對於它的變化程序，可一望而知。當創作或分析十二音列的音樂時，可以用作極有價值的參考資料。

下面是荀白克的第四號絃樂四重奏的複合排列的音列盤一覽表：

O原形 →　　　　← R行逆

I ↓ 轉位（左右兩側）

D	C#	A	Bb	F	Eb	E	C	Ab	G	F#	B
Eb	D	Bb	B	F#	E	F	C#	A	Ab	G	C
G	F#	D	Eb	Bb	Ab	A	F	C#	C	B	E
F#	F	C#	D	A	G	G#	E	C	B	Bb	Eb
B	Bb	F#	G	D	C	C#	A	F	E	Eb	Ab
C#	C	G#	A	E	D	D#	B	G	F#	F	Bb
C	B	G	Ab	Eb	Db	D	Bb	Gb	F	E	A
E	D#	B	C	G	F	F#	D	Bb	A	G#	C#
G#	G	Eb	E	B	A	Bb	F#	D	C#	C	F
A	G#	E	F	C	Bb	B	G	Eb	D	C#	F#
Bb	A	F	F#	C#	B	C	G#	E	Eb	D	G
F	E	C	C#	G#	F#	G	Eb	B	Bb	A	D

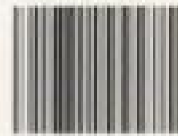
RI ↑ 逆行轉位（左右兩側）

O原形 →　　　　← R行逆



ISBN 957-05-1486-0 (911)
24722000





全 平裝 NT$ 360